PALAIS

INSIDE

20 OCTOBRE - 11 JANVIER 2014

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

INSIDE
exposition collective

IN LOW RESOLUTION
David Maljkovic

INSIDE CHINA L'INTÉRIEUR DU GÉANT
exposition collective

GLOSSAIRE / ANNEXES / BIBLIOGRAPHIE

#7

DE TOKYO

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants, des professionnels de l'éducation et des étudiants, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger la visite des espaces et des expositions.

Les expositions « Inside », « Low Résolution » (David Maljkovic) et « Inside China » courent sur toute la durée de la saison INSIDE et en constituent les trois manifestations majeures.
L'exposition collective « Inside » propose au visiteur une traversée à l'intérieur de soi dont l'espace d'exposition serait la métaphore. Cette immense odyssée, tant physique que psychique, invite à traverser deux niveaux du Palais de Tokyo métamorphosé par les artistes.
Le centre d'art a également invité David Maljkovic, l'un des plus grands artistes croates. Celui-ci explore notamment les effets du temps - qu'il s'agisse du temps de l'histoire, de la technique et de l'oeuvre elle-même - et les met en situation.
Après un an de prospection en Asie, l'exposition collective «Inside China» propose une première sélection sous forme de dialogue entre cinq artistes chinois et rois artistes français dont l'illustre Nadar.
Ce cahier explore les spécificités thématiques de chacune de ces expositions et propose une analyse plus poussée de chacune des oeuvres présentées.

En fin d'ouvrage, retrouvez :

- un **glossaire** reprenant des notions plus génériques afférant aux arts visuels, à l'histoire de l'art et de l'exposition, aux techniques et aux matériaux ;
- une **annexe** regroupant un choix de textes;
- une **bibliographie/filmographie** contextuelle.

SOMMAIRE /

INSIDE p.2

L'intériorité p.2

L'installation, l'environnement et l'introspection p.3

L'expérience p.4

L'espace mental et la place du corps p.4

Fiches oeuvres p.6

IN LOW RESOLUTION David MALJKOVIC p.20

Héritage et amnésie p.21

Juxtaposition, montage, scénographie : extensions de la pratique du collage p.22

L'expérience subjective et immatérielle p.23

Fiches oeuvres p.24

INSIDE CHINA. L'INTERIEUR DU GEANT p.30

Interview de Joey-Tang, curateur p.31

Fiche oeuvres p.33

GLOSSAIRE p.36

ANNEXES p.37

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE p.39

Couverture : Andro Wekua, *Untitled* (2011) [détail]. Courtesy Gladstone Gallery (New York, Bruxelles).
© Andro Wekua

Contributeurs : Marion Buchloh-Kollerbohm, Pierre Caron, Marie Chenêl, Tanguy Pelletier.

INSIDE

« Inside » est une exposition collective dont les commissaires (Jean de Loisy, Daria de Beauvais, Katell Jaffres) espèrent que le visiteur tirera une **expérience** unique et puissante. Présentées sur deux niveaux au sein d'un Palais de Tokyo métamorphosé, les oeuvres réunies renvoient toutes, par-delà leur singularité, au vaste domaine de l'**intériorité**. Beaucoup prennent la forme de grandes **installations** à parcourir, tant physiquement que mentalement. Ensemble, elles favorisent un cheminement intérieur vécu à travers une large palette de sensations et d'émotions. L'exposition invite ainsi, à travers la découverte des oeuvres qui la composent, à un voyage à l'intérieur de soi.

La présente analyse de l'exposition collective « Inside » s'articule en deux sections distinctes, enrichies des définitions de concepts clés qui sous-tendent le propos, particulièrement riche, de l'exposition. Une première partie entend fournir un cadre général à la visite, en explicitant succinctement les principales thématiques abordées par l'exposition. Dans un second temps, chaque oeuvre fait l'objet d'une présentation synthétique qui résume certains de ses grands enjeux dans le cadre précédemment posé.

> « *Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.* »
> Paul Valéry, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*, 1931

L'intériorité

« Inside » nous propose un voyage dans un monde tout à la fois proche et lointain, familier et inconnu, unique et multiple, en permanente évolution. Ce monde au paysage insaisissable et changeant se trouve en chacun de nous. Si la visite de l'exposition nous y conduit, de la peau jusqu'à nos pensées les plus intimes, comment définir ce que spontanément, nous appelons « intériorité » ?

D'un point de vue psychologique, l'intériorité désigne l'ensemble des faits intérieurs. L'emploi de l'adjectif « intérieur » a bien sûr ici valeur de métaphore, il résulte de la transposition, sur un plan psychologique, d'une réalité physique. Si en premier lieu, un intérieur est ce qui se trouve physiquement au sein d'un espace clos, l'intériorité d'un individu s'applique plutôt à une dimension invisible à l'oeil et qui relève de l'immatériel, comme les pensées, les sentiments, les émotions, ou encore les sensations.
L'intériorité est liée à la conscience que tout individu a de lui-même, de ses états intérieurs et de ses actes. Ce qui la résume peut-être le mieux serait l'idée de l'expérience de soi. Elle est ce que chacun appréhende, ou croit appréhender, en lui, et constitue une réalité propre à l'individu, se distinguant de l'expérience qu'il fait du monde extérieur, des objets et d'autrui. Évoquer un intérieur revient à postuler l'existence d'une délimitation entre ce qui relève de cet intérieur, et ce qui se trouve de l'autre côté, en face ou au revers, à l'extérieur. On peut considérer que la première et la plus visible des limites entre l'homme et le monde serait son propre corps, l'étendue sensible de sa peau. Le corps apparaît ainsi comme un lieu de rencontre entre ce que l'homme ressent intérieurement, émotionnellement mais aussi et tout autant, viscéralement, et ce qui l'entoure. La distinction entre intériorité et extériorité ne signifie pas que l'homme est divisé. Il est en permanence le seul et même individu, à la fois présent en lui, et à l'extérieur, dans le monde. Plus encore, son intériorité se forme en permanence dans et par le monde, elle prend acte de l'environnement qui lui est extérieur et s'anime en tous sens par ce qu'il en perçoit.
Les premières oeuvres de l'exposition marquent sensiblement le passage d'un extérieur vers un intérieur. L'installation monumentale du collectif NUMEN/For Use évoque tout à la fois la membrane corporelle, le réseau synaptique et le cocon précédant la métamorphose, tandis que les oeuvres d'Éva Jospin ou de Marcius Galan symbolisent la bascule dans un espace dont la traversée promet de constituer une étape - si ce n'est une épreuve - vers une meilleure connaissance de soi. Le visiteur entame une exploration qui relèvera du domaine des profondeurs intérieures, et qui fera remonter en lui certains souvenirs enfouis (Mikhail Karikis, Uriel Orlow, *Sounds from Beneath*, 2010-2011) dans les strates caverneuses de sa mémoire (Dove Allouche, *Les Pétrifiantes*, 2012).

L'installation, l'environnement et l'introspection

> « *Depuis la fin des années 1950, le spectateur habite l'œuvre au même titre qu'il habite le monde.* » Extrait de la définition du terme « Installation »
> Glossaire Encyclopédie des Nouveaux Médias – http://www.newmedia-art.org

La plupart des oeuvres présentées dans l'exposition sont des **installations** à parcourir. L'installation, en tant que médium artistique, tisse des relations entre les différents éléments qui la composent. À ce système de relations internes s'ajoute la prise en compte de l'espace environnant. Le visiteur est invité à évoluer entre les éléments, sa perception de l'oeuvre s'effectue dans l'espace et dans le temps. Les installations d'« Inside », aux dimensions souvent monumentales, favorisent son immersion tant physique que mentale. Le déploiement dans l'espace participe ainsi de l'invitation générale à l'introspection formée par l'exposition. Le visiteur est dans l'oeuvre, et non devant.

L'introspection (du latin *introspicere*, « regarder à l'intérieur ») consiste en un examen attentif de sa vie intérieure, en un retour sur soi. À la fin du XVIII[e] siècle, le **Romantisme**, qui émerge d'abord en Allemagne comme un courant essentiellement littéraire et philosophique avant de s'étendre en Europe et à tous les arts, fera de l'introspection sa clé. Né en réaction à l'esprit des Lumières, le Romantisme privilégie l'expression des sentiments et de l'imagination à l'analyse critique et à la raison pure. Il constitue une tendance qui coure presque jusqu'au milieu du XIX[e] siècle, et dont on trouve l'empreinte dans les grands mouvements ultérieurs que sont le **Symbolisme** - citons par exemple l'artiste Odilon Redon dont *L'araignée souriante* pourrait renvoyer, dans le contexte qui est le nôtre, au recoin sombre de notre intériorité.... et que le biologiste Jean-Claude Ameisen compare même, sur le site Internet de l'Inserm, à une cellule nerveuse du cerveau ! - et le **Surréalisme**. Aujourd'hui, plusieurs des grands thèmes chers à ces différents courants - comme la nature, le moi, le rêve, la sensation de l'infini ou encore l'exploration des limites - demeurent bel et bien vivants dans les oeuvres d'art contemporain de l'exposition « Inside ».

Le Moine au bord de la mer peint par un des représentants les plus célèbres du **Romantisme**, Caspar-David Friedrich (1774 - 1840), confronte la figure humaine à sa propre solitude face à l'immensité de la nature. L'oeuvre, puissante, interroge à la fois, en une troublante mise en abyme, la position de l'homme de dos face au paysage nordique et la position du spectateur pris dans les méandres méditatifs de sa contemplation. *Le Dessin du Troisième jour* de Marc Couturier intègre de manière similaire, par-delà les époques, la position du corps du spectateur qui le contemple tout comme l'action de son regard, puisque pour l'artiste, c'est bel et bien le regard du spectateur qui anime l'étendue herbeuse dessinée de sa main.

Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la mer*, 1808-1809. Alte Nationalgalerie, Berlin.

Odilon Redon, *L'araignée souriante*, 1881. Kunsthaus, Zürich.

L'expérience

Le parcours de l'exposition est structuré de manière à faire vivre une expérience unique au visiteur. Le philosophe américain John Dewey (1859-1952), dont un leitmotiv était de redonner à la philosophie une fonction constructive pour l'être humain, a livré, avec son ouvrage *L'art comme expérience* (première parution en 1934), une analyse fondamentale de l'expérience esthétique. Selon Dewey, une expérience se comprend toujours en termes d'interactions. Ainsi, quelle que soit l'activité dans laquelle il est engagé, l'être humain est principalement un être en interaction avec et dans un environnement. En tant qu'être de culture, il a la capacité d'effectuer cette mise en relation par le biais de signes et de symboles, donnant de ce fait une signification à son environnement. Il fait sens de son expérience personnelle et l'insère dans l'expérience humaine globale. Il y a, toujours selon Dewey, une distinction à noter entre *une* expérience et *l'*expérience. Ainsi, l'être humain fait couramment l'expérience d'activités de manière incomplète, tandis qu'*une* expérience est structurée consciemment, avec un commencement et une fin. Or, pour lui, c'est l'expérience esthétique qui constitue l'expérience la plus aboutie, celle qui intensifie les traits de toute expérience normale et l'enrichie par le biais de l'imagination.
L'esthétique de Dewey n'est pas limitée aux œuvres d'art, son propos vise plutôt à dégager la dimension esthétique de toute expérience. Ainsi, l'expérience esthétique ne doit pas être séparée des activités ordinaires, et c'est à l'artiste que revient le rôle essentiel d'assurer la continuité des œuvres d'art et des événements de la vie. La thèse rejette de fait l'opposition de l'art et de la vie. C'est précisément la notion d'expérience qui permet d'assurer une continuité, puisque lorsque l'expérience vécue est authentique, il y a synthèse de l'action et de la perception. Lors d'une expérience esthétique, le sujet s'éprouve physiquement et mentalement en tant qu'être vivant. Il y a ici, pour finir ce rapide panorama, opposition à la tradition kantienne de l'absence de fin, puisque la fonctionnalité de l'art est à l'inverse mise en avant. L'art « répond à de multiples fins, il sert la vie ».

La visite de l'exposition forme une expérience à éprouver, en cela elle peut difficilement être restituée à celui qui ne l'aurait pas vécue. Ce que chacun vit en lui est incommunicable. Pour tenter de partager l'expérience intime et unique que l'homme a de lui-même, les infinies nuances des sensations éprouvées, des émotions ressenties, il ne dispose que d'un langage formé à l'extérieur, commun à tous. Le besoin de communiquer, l'absence de communication possible, cette contradiction irrésoluble, est au coeur de l'oeuvre littéraire de Samuel Beckett (1906 - 1989), écrivain majeur du XX^{e} siècle. Les dialogues d'*En attendant Godot* ou la prépondérance des silences qui ponctuent *Fin de partie*, ses pièces de théâtre les plus célèbres, relèvent de cette incommunicabilité et du sentiment de solitude qu'elle fait naître en l'homme. L'univers de Beckett a constitué une influence des plus importantes pour l'artiste américain Bruce Nauman, dont l'oeuvre historique *Get Out of my Mind, Get Out of this Room* ponctue la fin du parcours.

L'espace mental et la place du corps

Une expérience s'éprouve donc tant mentalement que physiquement, dans l'espace et dans le temps. C'est dans ce sens que le parcours de l'exposition a été conçu de manière à proposer un cheminement au visiteur, rythmé par une pluralité d'émotions et une progression des sensations, jusqu'aux évocations les plus sombres.

L'acte introspectif contient l'idée d'un travail sur soi, d'une démarche qui aboutira *in fine* à une meilleure connaissance de soi. Plusieurs oeuvres ont été pensées comme les projections formelles d'un espace mental et de son activité. Certaines constituent des autoportraits d'états intérieurs (Mark Manders, Christophe Berdaguer et Marie Péjus, Ataru Sato), matérialisent des pensées (dran, Mike Nelson). Mais la plongée en soi peut prendre l'allure d'une lutte pour l'être confronté à ses propres contradictions et à des pressions extérieures (Ion Grigorescu, *Boxing*, 1977), ou pour celui qui se sent enfermé, contraint en lui (Hu Xiaoyuan, *No Reason Why*, 2010). Le refuge intérieur se transforme parfois en une forteresse inaccessible à autrui (Ryan Gander), en un enfermement subi comme une prison (Andro Wekua) ou en un lieu inhospitalier (Stéphane Thidet), dangereux (Reynold Reynolds et Patrick Jolley).

> « *Entre la chair de l'homme et la chair du monde, nulle rupture, mais une continuité sensorielle toujours présente. L'individu ne prend conscience de soi qu'à travers le sentir, il éprouve son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui ne cessent de le traverser.* »
> David Le Breton, *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, 2006

L'homme ne peut parvenir à la connaissance intérieure en faisant l'impasse de son corps, de ses résonances sensorielles et perceptives. L'anthropologue David Le Breton rappelle ainsi que la condition humaine, avant d'être du domaine de l'esprit, est corporelle. Loin de l'ancienne dualité entre le corps et l'esprit, « il n'est rien dans l'esprit qui n'ait d'abord séjourné dans les sens. »
Certaines oeuvres évoquent au visiteur une intériorité vécue comme un acte corporel. L'oeuvre de Yuri Ancarani (*Da Vinci*, 2012) met ainsi en image une plongée à l'intérieur d'un organisme humain. En s'enfermant au sein d'une sculpture recouverte de la peau naturalisée d'un ours, Abraham Poincheval cherchait à explorer certaines sensations physiques de l'animal, et à travers elles, espérait certainement nouer un rapport symbolique, de l'ordre du spirituel, avec lui. *L'Homme qui tousse* de Christian Boltanski confronte le visiteur à une scène douloureuse, où la douleur mentale et la douleur physique apparaissent intimement liées.

L'artiste Abraham Poincheval a expliqué que l'idée, voire la nécessité, de ne faire qu'un avec un ours lui était venu lors d'un périple au cœur des Alpes, après avoir été confronté aux dépouilles d'animaux rencontrés vivants quelques jours plus tôt. La performance tenait pour lui d'un acte de renaissance, peut-être comparable à la sensation vécue par l'ours à la fin de chaque cycle d'hibernation. La fin de l'exposition place le visiteur face à plusieurs oeuvres évoquant la part sombre de l'humanité. Se confronter aux peurs universelles, comme celle de sa propre mort, forme une expérience cathartique. Accepter l'idée que toute vie est éphémère peut dès lors, l'aider à assumer la responsabilité de sa propre existence et lui donner de fait un sens.

Fiches oeuvres

Tape Paris, 2014
NUMEN / FOR USE

Dès son arrivée au Palais de Tokyo, le visiteur est accueilli par *Tape Paris*, l'oeuvre imposante de NUMEN/For Use, un collectif d'artistes également designers et scénographes (Sven Jonke, né en 1973, vit et travaille à Berlin ; Christoph Katzler, né en 1968, vit et travaille à Vienne et Nikola Radeljkovic, né en 1971, vit et travaille à Zagreb). Il s'agit de la quinzième édition d'une **installation*** déjà présentée dans des contextes très divers, de l'environnement naturel à l'espace public urbain, et dont la première édition est née de « l'enregistrement » (d'où le titre anglais, *tape*) des mouvements de plusieurs danseurs évoluant entre les piliers d'une pièce. L'installation a nécessité un important travail de **montage***, mobilisant dix personnes pendant onze jours. Exclusivement constituée d'une quarantaine de kilomètres de bandes de scotch transparent, elle envahit le hall d'un réseau de formes souples et organiques déployées en hauteur et étirées jusqu'à l'entrée de l'exposition « Inside ».
Tape Paris, dont l'apparence évoque un immense cocon suspendu tel un parasite à l'édifice, intrigue indubitablement. Confrontant le monumental à l'intime, le sculptural à l'architectural, elle sollicite le corps du visiteur, qui est invité à se déchausser pour la pénétrer. Plus que de regarder l'oeuvre, il s'agit d'évoluer à l'intérieur et d'en expérimenter les développements formels dans l'espace. À l'instar du *Leviathan* de l'artiste Anish Kapoor (né en 1954, vit à et travaille à Londres) présenté dans la nef du Grand Palais en 2011, la surface de l'oeuvre du collectif NUMEN/For Use incarne une frontière sensible entre extérieur et intérieur, extériorité et intériorité. Matérialisant le passage d'un lieu à un autre et d'un état d'esprit à un autre, l'oeuvre forme un abri, presque une enveloppe corporelle, au sein de laquelle le visiteur est confronté aux différences d'échelles entre son corps et l'installation et ce faisant, à sa propre fragilité. À travers cette expérience sensorielle et psychologique, vécue dans le temps, il effectue les premiers pas du voyage intérieur que propose l'exposition.

NUMEN / For Use, *Tape Melbourne*, 2011.

Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011. « Monumenta » au Grand Palais. Courtesy Ministère de la Culture et de la Communication

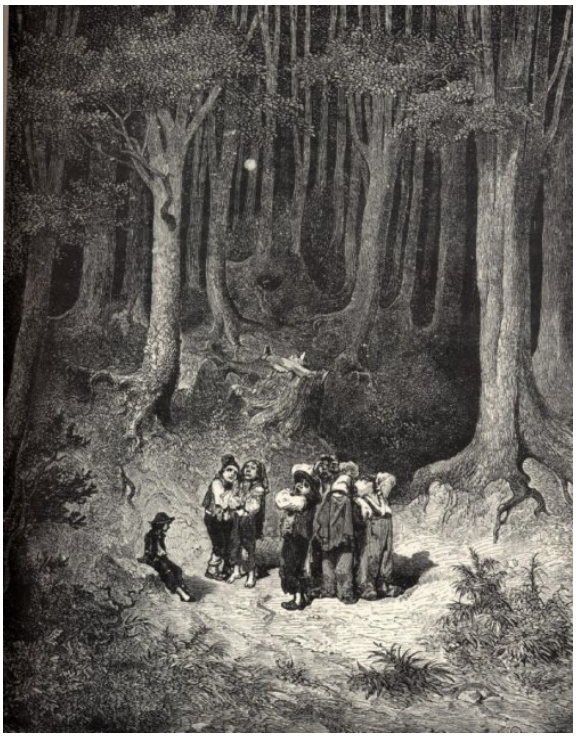
Forêt, 2014
Eva JOSPIN

« *Depuis les temps les plus reculés la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient.* »
Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, 1976

Les œuvres d'Eva Jospin (née en 1975, vit et travaille à Paris) et de NUNEM/For Use, bien qu'esthétiquement très différentes, partagent plusieurs points communs. Leur réalisation a nécessité un long travail basé sur la répétition de mêmes gestes à partir d'un matériau pauvre, familier et éphémère. À l'instar de *Tape Paris*, la *Forêt* d'Eva Jospin matérialise un passage vers un autre monde et réfère, comme la forme labyrinthique, à une épreuve qui aura valeur d'initiation pour celui qui l'affronte. L'artiste travaille exclusivement le carton, qu'elle découpe, lacère, assemble et colle pour faire naître son motif. Oscillant entre l'il-

Eva Jospin, *Forêt*, 2013.

lusionnisme du décor de théâtre, la sculpture et le haut-relief, chaque oeuvre de la série des *Forêts* offre un écran aux pensées du visiteur. L'oeil s'y promène et reconnaît les troncs d'arbre, les feuillages et les entrelacs de branchages qui composent la lisière d'un sous-bois dont la densité paraît insondable. La beauté mystérieuse émanant de la Forêt aux dimensions monumentales qui encadre l'entrée de l'exposition « Inside » invite le visiteur à se perdre tout entier dans les profondeurs de son imaginaire.
La forêt constitue un symbole fort dans l'art occidental, dont les racines plongent dans les mythes grecs et nordiques. Elle est particulièrement fréquente dans les contes populaires et les paysages romantiques peints ou gravés. Son seuil représente une limite dont le franchissement n'est jamais anodin, car le passage par la forêt révèlera certainement sa destinée au héros. La force de la forêt est celle de la nature indomptée, elle est peuplée de bêtes sauvages et d'êtres fantastiques. Le plus souvent lieu de tous les dangers, espace de la dissolution des repères d'où naissent les pires angoisses et frayeurs (*Le Petit Poucet*, *Hansel et Gretel*, *Le Petit Chaperon rouge*), elle peut néanmoins être propice aux découvertes heureuses et ludiques (*Alice au Pays des Merveilles*, *Boucle d'or et les Trois Ours*). Mais qu'elle soit bénéfique ou maléfique, la traverser fait toujours grandir. La forêt s'apparente de fait à une **métaphore*** de notre espace intérieur, voire de notre **inconscient***, et en sortir signifie que l'expérience vécue en son sein a conduit à une meilleure connaissance de soi-même.



Gustave Doré, illustrations pour *Le Petit Poucet*, Les Contes de Perrault, Paris, Hetzel, 1862.
« *Lorsque les enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à pleurer de toutes leurs forces.* »

Sounds from Beneath, 2011-2012
Mikhail KARIKIS & Uriel ORLOW

La vidéo *Sounds from Beneath*, placée au début du parcours de l'exposition, invite le visiteur à explorer les profondeurs d'un monde intérieur, caché aux yeux du monde. En effet, l'œuvre présente une chorale d'anciens mineurs dont le chant évoque, par ses sonorités, le bruit des machines et les résonnances des galeries souterraines. Mikhail Karikis (né en 1975, vit et travaille à Londres) et Uriel Orlow (né en 1973, vit et travaille à Londres) soulignent l'importance de l'imagination dans la représentation et dans l'art : la mine n'est pas accessible mais le chant nous permet de plonger dans son univers souterrain. Par cette exploration imaginaire des profondeurs, nous plongeons en vérité dans notre intériorité, qui trouve un reflet métaphorique dans ce monde inférieur, mystérieux et inquiétant.
Le travail de Mikhail Karikis prend souvent la voix humaine comme matériau à la fois plastique et social. Uriel Orlow, quant à lui, mène une recherche artistique sur le lien qu'entretient le paysage à l'histoire et à la mémoire.

Mikhail Karikis & Uriel Orlow, *Sounds from Beneath*, 2011-2012.

Diagonal Section, 2014
Marcius GALAN

Diagonal Section, comme de nombreuses œuvres de Marcius Galan (né en 1972, vit et travaille à São Paulo), est une œuvre contextuelle, c'est-à-dire profondément liée au lieu dans lequel elle est installée. Ici, par l'utilisation de la peinture et la texture qu'elle produit sur les murs du Palais de Tokyo, il crée l'illusion d'un obstacle et laisse le visiteur face à un choix : tenter de pénétrer et, peut-être, de traverser cet espace, où le contourner. Traversée du miroir métaphorique, l'œuvre cristallise les doutes et les choix qu'implique l'exploration, qu'elle soit mentale ou physique, et souligne les limites de nos perceptions.
Marcius Galan développe un travail se jouant des sens humains et agissant directement sur notre rapport au réel. Illusions et faux semblants sont les maîtres mots d'une œuvre détournant les principes historiques de la représentation et mettant le spectateur dans une position trouble.

Marcius Galan, *Diagonal Section*, 2014.

Dessin du Troisième jour, 2014
Marc COUTURIER

Le travail pictural et sculptural de Marc Couturier (né en 1946, vit et travaille à Paris) a le pouvoir de déciller notre regard, il constitue une invitation à prendre le temps de voir. Chacune de ses oeuvres rend visible la spiritualité personnelle de l'artiste, de nos jours un des plus engagés dans la matérialisation sensible d'une possible relation au sacré.
Marc Couturier poursuit ici la série au long cours des *Dessins du Troisième jour*, débutée en 1991. L'ensemble fait explicitement référence à l'épisode biblique de la Genèse, et plus précisément au troisième jour de la création du monde, lorsque les végétaux sont créés avant la lumière. L'artiste a réalisé sur place une intervention monumentale, recouvrant plusieurs murs d'un dessin au graphite non figuratif, issu d'un geste spontané et continu, sans repentir. Les multiples traits qui le composent forment une pluie de ratures qui, avec le recul et le temps du regard, dessinent un paysage, une vaste étendue herbeuse animée par le souffle du vent. Le geste presque intuitif qui fait advenir ce monde végétal n'est pas sans rappeler la pratique de l'écriture automatique à laquelle les **surréalistes*** s'adonnaient pour libérer l'expression de leur inconscient. L'artiste, lui-même, ne découvre qu'au moment de son achèvement le paysage qu'il a créé. Selon Marc Couturier, c'est également dans une approche intuitive que le visiteur peut saisir l'oeuvre. C'est à lui que revient le rôle de l'animer. Ce n'est pas seulement par le regard, mais par l'implication de tout son corps qu'il participe de ce « big bang végétal », pour reprendre la belle expression employée à ce sujet par le philosophe Bertrand Vergely. L'oeuvre immersive, aussi subtile que fascinante, renvoie dès lors à une possible exploration de soi.

Marc Couturier, *Troisième jour*, 2012. Courtesy Musée de la Chasse et de la Nature.

Les Pétrifiantes, 2012
Spores 1_2_3_4_5, 2014
Pétrographie 1_2, 2014
Dove ALLOUCHE

Les images réalisées par Dove Allouche (né en 1972, vit et travaille à Paris) à l'aide de techniques souvent anciennes, rares et complexes, ont traits à l'inaccessible et à l'impermanence, à l'expérience de la plasticité du temps, de l'espace et du visible. Trois séries d'oeuvres récentes sont réunies ici.
Les dix-huit prises de vue présentées sous vitrine qui composent la série des *Pétrifiantes* ont été réalisées à l'aide d'une technique photographique datant de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'ambrotype. Les images, révélées en négatif sur plaques de verre, apparaissent en positif grâce au fond noir sur lequel elles sont posées. Elles représentent des stalactites, des stalagmites et autres concrétions souterraines lentement formées par un phénomène géologique de sédimentation. La technique choisie par l'artiste, qui nécessite une sous-exposition à la lumière et repose sur un processus de fixation étiré dans le temps, se fait ainsi l'écho sensible de son sujet. Dans la continuité de ce travail, les photographies *Pétrographie 1* et *Pétrographie 2* (du grec ancien *pétros*, « pierre ») ont été produites à partir de fines coupes transversales de stalagmites. Tout comme les *Spores* rendent sensible l'action de champignons microscopiques présents dans l'air ambiant, les *Pétrographies* révèlent une dimension de la réalité invisible à l'oeil nu.
À l'instar des grottes transformées en chambres noires naturelles par Dove Allouche, les replis sous terrains constituent depuis la nuit des temps un lieu privilégié de l'apparition des images. Des grandes manifestations artistiques pariétales du Paléolithique Supérieur à l'allégorie de la caverne du philosophe de l'Antiquité grecque Platon, les profondeurs semblent toujours avoir été propices, pour l'être humain, à l'exploration de son intériorité comme de sa connaissance du monde, de la perception immédiate du visible aux domaines de l'invisible.

Dove Allouche, *Les Pétrifiantes*, 2012.

Ours, 2014
Abraham POINCHEVAL

« *Nous regardons l'animal qui nous regarde. Que voyons-nous alors ? Le clin d'œil énigmatique nous pousse à regarder en nous-mêmes, comme dans un miroir, et, hors de nous-mêmes, le monde tel qu'il est.* »
Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal », revue *Le Portique*, 2009

« *Les hommes et les sociétés semblent hantés par ce souvenir, plus ou moins conscient, de ces temps très anciens où avec les ours ils avaient les mêmes espaces et les mêmes proies, les mêmes peurs et les mêmes cavernes, parfois les mêmes rêves.* »
Michel Pastoureau, *L'ours : Histoire d'un roi déchu*, éd. du Seuil, Paris, 2007

Renouvelant sa démarche d'exploration du monde par l'enfermement, Abraham Poincheval (né en 1972, vit et travaille à Paris) a passé, du 1er au 14 avril 2014, treize jours à l'intérieur d'une sculpture en forme d'ours exposée au musée de la Chasse et de la Nature, à Paris. Les dimensions de l'oeuvre habitable, créée pour la **performance***, dépassent légèrement la taille réelle de l'ours noir du Canada dont la peau naturalisée recouvre l'habitacle. Elles sont adaptées à la morphologie de l'artiste qui, allongé sur le dos au sein de la structure, la

Abraham Poincheval, *Ours*, 2014.

tête au niveau du cou de l'ours, disposait de l'électricité, d'une petite ventilation et d'un système d'évacuation sanitaire. Abraham Poincheval s'est embarqué comme pour une longue traversée en mer, avec des rations de nourriture lyophilisée, une bouilloire et une importante réserve d'eau stockée dans la patte avant gauche de l'animal. La préparation a été optimisée pour que son voyage immobile puisse être effectué en autonomie, sans aide extérieure. Si l'artiste s'est retiré du monde, il n'en était pas pour autant coupé. Filmé en permanence par deux caméras de surveillance, il disposait d'une connexion Internet et pouvait discuter avec les visiteurs pendant les heures d'ouverture du musée. Plus qu'une expérience de la solitude, déjà approchée dans des conditions extrêmes lors de précédentes performances, il s'agissait pour Abraham Poincheval de faire corps avec l'animal. Cette volonté d'expérimenter le « devenir-animal », tel que l'a défini le philosophe Gilles Deleuze, passait par un travail d'ascèse et une ouverture à l'altérité expérimentée jusque dans la nourriture, préparée en amont à partir des aliments favoris de l'espèce ursine : insectes, miel, graines, végétaux, poissons. Immobile, allongé pendant plusieurs jours dans un espace clos, l'artiste a vécu dans une forme de somnolence léthargique peut-être proche des sensations éprouvées par l'animal en posture d'hibernation. Tenter de comprendre l'animal en l'incarnant revenait finalement pour l'artiste à explorer sa propre intériorité.

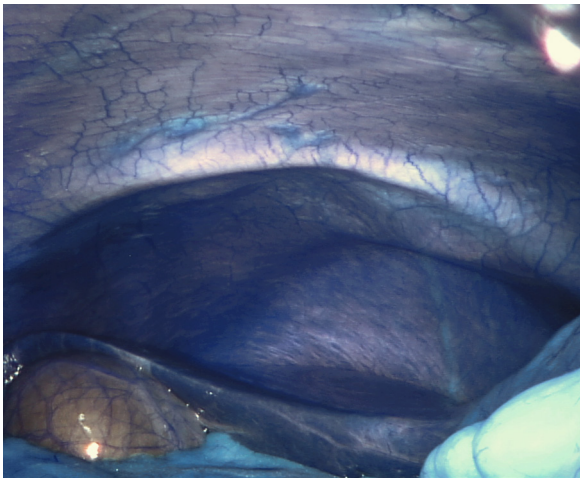
Diary, 2009-2014
She side, 2014
His sea, 2014
Ataru SATO

Le travail d'Ataru Sato (né en 1986, vit et travaille à Tokyo), jusqu'à présent jamais exposé en France, se développe sous la forme d'un journal intime dessiné et scénographié. Au Palais de Tokyo, il réalise une installation sous la forme d'une petite pièce aux murs rouges, sorte d'écrin architectural destiné à recevoir des dessins relatant ses pensées, sa vie intérieure mais également ses rencontres – en particulier celles qu'il a fait lors de son séjour à Paris. L'installation matérialise l'intériorité d'un individu et propose au visiteur de pénétrer dans le quotidien intime de celui-ci.

Ataru Sato, *Dear Everyone*, 2013.

Da Vinci, 2012
Yuri ANCARANI

Chaque film de Yuri Ancarani (né en 1972, vit et travaille à Milan) se concentre sur une profession exceptionnelle par sa dangerosité, ses conditions d'exécution et ses responsabilités, et étudie précisément les gestes qui lui sont propres. Ainsi, dans *Da Vinci*, Ancarani porte son regard sur le travail de chirurgiens utilisant le robot médical du même nom : commandé à distance, celui-ci permet de réaliser des opérations particulièrement précises et complexes, et éloigne la main du chirurgien du corps du patient. Le film nous permet également d'entrer dans le corps humain et d'explorer les recoins de la « machine humaine ». Malgré son attachement à des métiers souvent techniques (par exemple le forage en mer), Yuri Ancarani met toujours l'être humain en avant dans son œuvre, en observant la technologie comme un prolongement du savoir-faire et de la connaissance des hommes.


Yuri Ancarani, *Da Vinci*, 2012.

I is..., 2012-2014
Ryan GANDER

Le travail de Ryan Gander prend souvent la forme d'une réflexion sur l'individualité, le développement des pensées et le rapport de l'homme à son environnement. Par son titre, I is... évoque le besoin pour un homme de se définir et, par la faute de grammaire qu'il comporte, la difficulté à arriver à un résultat satisfaisant. Il s'agit d'une série de sculptures, dont le Palais de Tokyo expose aujourd'hui trois exemplaires inédits. Réalisées en marbre, ces œuvres représentent des abris, initialement fabriqués par la fille de l'artiste avec des matériaux de fortunes. Gander fait dialoguer la solidité du marbre, à l'épreuve du temps et des outrages, avec les solutions bricolées par son enfant, naturellement très fragiles. Ces œuvres, exécutées dans un style imitant la forme « classique », souvent associé à la sculpture sur marbre, offre aussi un paradoxe étrange en opposant ce qui fait l'essence d'un abri - la protection à l'intérieur - et la sculpture, qui par définition, n'est qu'extériorité – volume, surface, texture, apparence.

Ryan Gander, *I is... (II)*, 2012.

On Hold, 2014
Peter BUGGENHOUT

Si le *Dessin du Troisième* jour de Marc Couturier référait explicitement à la Genèse biblique et constituait une invite à prendre le temps de la contemplation, l'installation monumentale ***in situ**** de Peter Buggenhout (né en 1963, vit et travaille à Gand) évoque plus spontanément un paysage post-apocalyptique au visiteur saisi par le choc de sa découverte. Intitulée *On Hold*, elle est constituée, en un enchevêtrement de matériaux, des fragments épars de plusieurs caravanes et des lambeaux de plastiques colorés de châteaux gonflables. Son apparence chaotique engendre, chez le visiteur, la sensation d'arriver sur les lieux désertés d'une catastrophe naturelle qui aurait balayé le monde sur son passage. L'incompréhension que l'installation provoque incite à la parcourir physiquement comme mentalement, à travers un chemin labyrinthique et accidenté, pour tenter d'en saisir les mille détails et l'organisation d'ensemble.
L'oeuvre, d'une ampleur sculpturale, relève de « l'informe » selon l'acceptation que l'écrivain Georges Bataille a donnée à ce terme. En 1996, les commissaires de l'exposition « L'informe : mode d'emploi » au Centre Georges Pompidou, à Paris, entendaient proposer une lecture de l'art moderne par ce biais. Avec l'informe, ils ouvraient une troisième voie d'accès à sa compréhension, souvent articulée autour d'une opposition entre la forme et le contenu. L'oeuvre, par la force mystérieuse qu'elle dégage, relève tout autant de l'étrange et semble investie d'une force vitale proche de l'**animisme***. Elle est porteuse de la vision du monde de l'artiste, pour qui tout fonctionne à travers un mouvement permanent de construction et de déconstruction. Peter Buggenhout ajoute souvent à ses oeuvres du sang animal mêlé à de la résine, qu'il recouvre ensuite de poussière. Il crée ainsi des oeuvres fortement ambivalentes, face auxquelles le visiteur hésite entre attraction et répulsion. En 2012, *The Blind Leading the Blind*, la sculpture monumentale que l'artiste avait conçue pour le Palais de Tokyo, et qui était suspendue au plafond, constituait un paysage inversé de déchets industriels recouverts d'une épaisse texture poussiéreuse, noire. À l'ère **anthropocène***, l'apparence inquiétante de cet assemblage pouvait faire songer, en un objet de méditation puissant, la menace écologique qui pèse sur le monde que tous ensemble, nous habitons.

Peter Buggenhout, *The Blind Leading the Blind*, 2012.

Argile silencieuse, 2014
Mark MANDERS

L'**introspection*** est au coeur du travail de Mark Manders (né en 1968, vit et travaille à Ronse, Belgique). Depuis 1986, l'artiste néerlandais développe ce qu'il a qualifié de *Self-portait as a Building* (« autoportrait en bâtiment ») à travers des sculptures et des installations qui intègrent principalement des éléments d'architectures, de mobiliers et de figures humaines. Cet autoportrait singulier s'inscrit dans un monde parallèle au vocabulaire reconnaissable, aussi énigmatique que fascinant.
Intitulée *Argile silencieuse*, l'installation conçue par Mark Manders pour l'exposition « Inside » relève pleinement de cette mise en forme continue d'un espace mental. Déployée en plusieurs îlots délimités par des bâches transparentes, l'oeuvre évoque tant l'atelier d'artiste qu'un chantier de fouilles archéologiques. Les éléments d'architecture épars, les figures humaines morcelées, renvoient tout à la fois à la statuaire antique, à des paysages romantiques de ruines et aux édifices solitaires de l'artiste surréaliste italien Giorgio De Chiricho (1888 - 1978). Évoluer entre ces espaces insulaires revient, pour le visiteur, à pénétrer un monde fictionnel où l'impression de rêve éveillé le dispute à celle d'une « étrange familiarité », selon une traduction privilégiée aujourd'hui de l'*Unheimliche* freudien. Ici l'inconscient se fait matière, le symbole règne en maître et les apparences sont trompeuses. Au premier rang des illusions, ces sculptures en bronze peintes dont on imagine à tort qu'elles sont d'argile, conservées bâchées, humides, dans l'attente d'un possible remodelage à venir. Le visiteur, placé face à la matérialisation d'une pensée régie par des associations d'idées et des systèmes de significations qui lui échappent, fait ici une expérience sensible et poétique de l'**altérité***.

Mark Manders, *Argile silencieuse*, 2014.

Giorgio De Chirico, *L'énigme du jour*, 1914.

The Exorcism (of both the public and the private), 2014
Mike NELSON

Le processus de création artistique de Mike Nelson (né en 1967, vit et travaille à Londres) se développe généralement dans plusieurs lieux distincts (l'atelier, la résidence, le lieu d'exposition) qui entretiennent des rapports étroits - malgré leurs spécificités diverses. Son travail vise à mêler ces différents espaces dans ce qu'il appelle un « dispositif d'atelier ». Ce qui y est présenté n'est donc pas l'aboutissement d'un travail mais un instantané d'une recherche ininterrompue. Ainsi, l'œuvre présentée au Palais de Tokyo entretient logiquement de nombreux rapports avec une autre création présentée simultanément à la Kunsthalle de Münster. Esthétiquement, la construction dans laquelle pénètre le visiteur semble maintenue en suspend, dans un état hésitant entre structure stable et désordre chaotique. L'œuvre met en jeu des éléments déjà employés par l'artiste dans le passé et d'autres, inédits, qui deviendront peut-être de futurs motifs : son installation permet donc au visiteur de toucher à un état mental et créatif passager, comme une tentative, perdue d'avance, de représenter le présent.

Mike Nelson, *The Exorcism (of both the public and the Private)*, 2014.

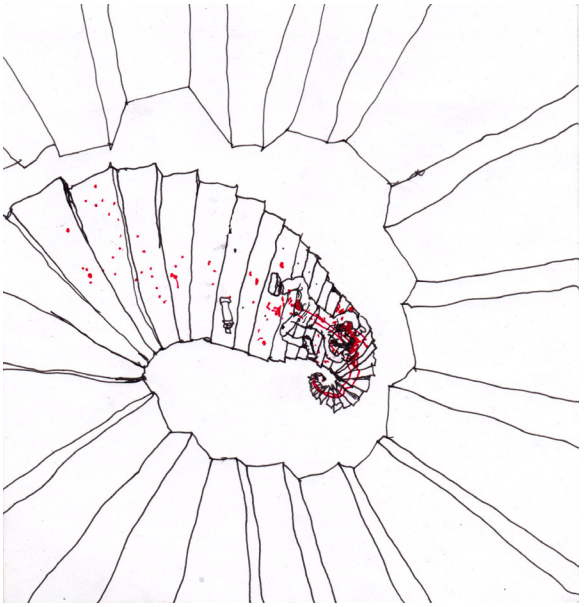
Boxing, 1977
Ion GRIGORESCU

Boxing, œuvre vidéo réalisée en 1977 par l'artiste roumain Ion Grigorescu (né en 1945, vit et travaille à Bucarest), est marquante à la fois par sa simplicité technique et par sa puissance métaphorique. Diffusée sur un moniteur posé directement au sol, l'image de mauvaise qualité nous présente un trucage vidéo des plus simples, dans lequel l'artiste semble combattre son double. Le film est en fait exposé deux fois, permettant un effet de surimpression. L'artiste boxe contre lui-même : symbole transparent d'un processus créatif où l'individu fait face à ses propres forces et faiblesses.
L'œuvre est aussi porteuse d'un potentiel message politique. En effet, Grigorescu travaillait dans les années 1970, dans la clandestinité, en marge de la surveillance du régime de Ceaucescu. Cette figure d'homme double prend alors un sens psychologique et social : dualité de celui qui tente de s'inventer un personnage public, qui cache sa vie intime pour mieux s'extraire d'une réalité écrasante, ou pour mieux lui faire face.

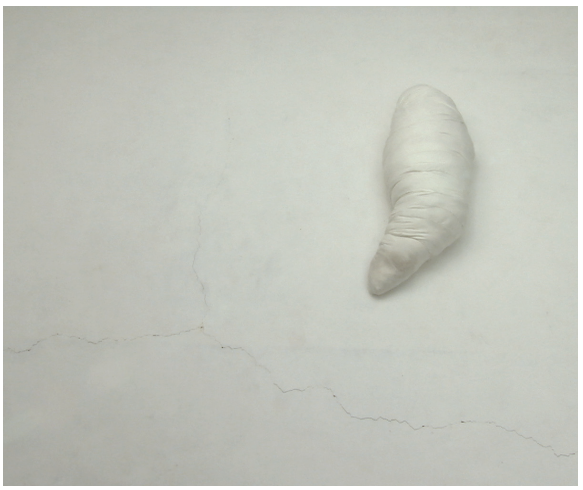
Ion Grigorescu, *Boxing*, 1977.

Inside, 2014
dran

Investissant l'escalier qui relie les deux niveaux de l'exposition «Inside», dran (né en 1979, vit et travaille à Toulouse) nous emmène dans une exploration des profondeurs : profondeurs physiques, celles du bâtiment, mais aussi humaines, car son œuvre se nourrit toujours de son vécu et de son regard sur le monde contemporain. Sa réalisation pour le Palais de Tokyo est à l'image de l'ensemble de son travail : sombre et poétique. Sombre par son utilisation exclusive de la couleur noir, dans un espace coupé de toute lumière extérieure ; poétique parce qu'il constitue une tentative de réaliser, dans l'espace, un autoportrait suggéré : un essai d'auto-représentation, abordé de manière détournée, par les chemins de traverse.


Note d'intention de dran pour «Inside».

No Reason Why, 2010
HU Xiaoyuan
No Reason Why de Hu Xiaoyuan (née en 1977, vit et travaille à Pékin) est une œuvre jouant sur l'illusion, à la fois dans sa présentation et dans sa représentation. En effet, la vidéo est visible dans un caisson placé horizontalement, obligeant le spectateur à se placer au dessus de l'image, comme s'il regardait à l'intérieur d'une boîte. Il y découvre l'image d'un petit cocon, apparemment d'origine animale, animé de léger mouvement ; ce qui se trouve à l'intérieur vit, et essaie de sortir. L'illusion s'efface cependant vite au profit de la réalité : le cocon est réalisé en tissu et, à l'intérieur, une jeune fille se débat pour sortir. Symbolisant les métamorphoses du corps humain à différents âges de la vie, aussi bien que la difficulté que l'on peut rencontrer à éclore et à s'épanouir psychologiquement ou socialement, la vidéo use de l'illusion d'optique et des jeux d'échelles pour mieux révéler le réel.


Hu Xiaoyuan, *No Reason Why*, 2010.

Installation of Experience, 2014
Valia FETISOV

L'expérience de l'enfermement et notre propre réaction à une situation inattendue : voilà ce à quoi nous invite l'œuvre de Valia Fetisov. Le visiteur entre, toujours seul, dans une pièce accessible par une porte coulissante. Une fois la porte refermée, il est apparemment impossible de ressortir. La pièce est complètement vide, sans aucun signe ou indice permettant au visiteur de trouver une autre sortie, et la porte reste définitivement close. Cette situation entraine un paradoxe : toutes les options semblent possibles, à partir de ce vide dans lequel se trouve l'individu, mais ce vide est aussi synonyme de finitude absolue.
Pied de nez philosophique : l'expérience se conclut lorsque le visiteur accepte son sort et n'essaie plus de faire quoi que ce soit. Le calme revenu dans la pièce, la porte s'ouvre à nouveau, offrant l'échappatoire qui n'est alors plus recherchée.

Valia Fetisov, *Installation of Experience*, 2014.

Exorcise me, 2013
Sookoo ANG

L'adolescence, ses changements et sa recherche de soi est au cœur de l'installation vidéo *Exorcise Me* de Sookoon Ang (née en 1977, vit et travaille à Singapour et en France). Des adolescentes, dont les poses évoquent la langueur des jeunes filles des peintures de Balthus (1908-2001), évoluent dans des tenues d'écolières tout en portant un maquillage évoquant les mouvements gothiques ou black métal. Le contraste offert par ses différentes références, ainsi que le dispositif de quadruple projection murale très englobant, nous plonge dans un univers incertain où transparaissent les questionnements intimes et la recherche d'une identité, accompagnée des doutes et des mal-êtres propres à l'adolescence. La perception que peut en avoir le visiteur, en tant que spectateur extérieur, est au centre de cette œuvre dénuée de tout commentaire sociologique.

Sookoo Ang, *Exorcise Me*, 2013.

Untitled, 2011
Never Sleep With a Strawberry in Your Mouth II, 2010-2012
Andro WEKUA

L'œuvre d'Andro Wekua (né en 1977, vit et travaille à Berlin) est toujours multiple dans ses formes et dans l'emploi des médiums : maquettes, mannequins de cire, vidéos, peintures. La trame de fond de son œuvre - l'histoire de l'ex bloc de l'Est, et en particulier de sa Géorgie natale, qu'il fut contraint de fuir dans son enfance - confère à son travail une symbolique sociale et politique. Pour « Inside », il présente un ensemble constitué d'une sculpture en cire et d'une maquette (*Untitled*), ainsi qu'un film (*Never Sleep With a Strawberry in Your Mouth II*). Les deux œuvres se répondent et partagent un même sentiment d'anxiété face à la réalité. Dans l'une, on voit un homme couché dont la tête est comme encapsulée dans la maquette d'une maison, prisonnier ou réfugié du monde extérieur. Dans la vidéo, un être extraterrestre tiré d'un film de science fiction parcours des espaces architecturaux, décors créés par l'artiste, et y rencontre des mannequins animés, costumés comme des personnages des années 1930. L'extraterrestre nous sert de guide, témoin d'une humanité presque figée et d'un passé fictionnel.

Andro Wekua, *Untitled*, 2011.

L'Homme qui tousse, 1969
Christian BOLTANSKI

Les récits et la mémoire, qu'ils soient collectifs ou individuels, ont toujours été au cœur de la création de Christian Boltanski (né en 1944, vit et travaille à Malakoff). *L'Homme qui tousse* (1969) est une vidéo dérangeante par la façon dont elle met en scène, de manière fictionnelle mais réaliste, une image profondément inscrite dans l'imaginaire collectif : celle de la pauvreté extrême et de la maladie. Un homme assis seul, presque prostré, dans une pièce vétuste, tousse jusqu'à cracher du sang sur lui-même.
L'œuvre est particulièrement troublante par la manière dont elle utilise de façon détaillée et précise une imagerie très socialement construite de la pauvreté (costume de pauvre hère, déréliction générale, solitude, maladie) qui semble remonter au XIX^{e} siècle et traverser la modernité jusqu'à nous : images basées sur des faits réels, constatés, mais qui, une fois entrées dans le domaine de la représentation, peuvent relever du cliché misérabiliste. Christian Boltanski nous renvoie donc, comme souvent dans son travail, vers notre compréhension des signifiants et nous invite à réfléchir à notre perception individuelle des images.

Christian Boltanski, *L'Homme qui tousse*, 1969.

E.17 Y.40 A.18 C.28 X.40 O.13,5, 2014
Christophe BERDAGUER & Marie PEJUS

L'installation présentée par Christophe Berdaguer et Marie Péjus (nés respectivement en 1968 et 1969, vivent et travaillent à Paris et Marseille) est composée de six sculptures blanches conçues à partir de dessins réalisés par les patients d'un test psychologique. Ce test, dit « test de l'arbre », est fréquemment pratiqué à tout âge et dans plusieurs pays depuis les années 1930 pour aider au diagnostic de **traumatismes*** et de certains troubles de la personnalité. Sans en avoir conscience, le patient imprime dans son dessin des points saillants de sa vie émotionnelle. Les différentes dimensions des sculptures du duo sont relatives à l'âge des patients, selon un protocole strict adapté de l'index scientifique d'un neurologue allemand, le Docteur Wittgenstein. En établissant un rapport numérique entre la hauteur de l'arbre et l'âge du patient, ce praticien a en effet révélé qu'il était possible de déterminer presque exactement l'âge auquel un patient a vécu un événement marquant.
L'arbre dessiné sur demande par le patient a joué le rôle d'un miroir pour son inconscient. Évoluer à travers ce paysage formé des traumatismes les plus intimes de patients anonymes constitue une expérience des plus troublantes pour le visiteur, renvoyé à sa propre **subjectivité*** au sein d'un espace dont la blancheur virginale, presque clinique, contribue à la dissolution des repères. À l'instar des *Psycho architectures* (2006 - 2010), une autre série réalisée à partir d'un test psychologique basé sur le dessin, l'oeuvre est révélatrice de la réflexion menée depuis plusieurs années par le duo sur la relation de l'être au monde, le fonctionnement de la structure cérébrale et la matérialisation d'images intérieures, par définition impalpables.

Christophe Berdaguer & Marie Pejus, *C.28*, 2012.

Christophe Berdaguer & Marie Pejus, *Psychoarchitecture* (détail), 2006.

This Nameless Spectacle, 2011
Jesper JUST

This Nameless Spectacle (2011) tire son nom du poème de William Carlos William *The Right of Way* (1923), poème évoquant le plaisir pris à observer les actions anonymes d'autrui. Jesper Just (né en 1974, vit et travaille à New York) créé une installation vidéo, avec deux projections qui se font face, ce dispositif permettant de représenter simultanément les actions d'un personnage et ce qu'il observe. L'œuvre fait donc du spectateur à la fois le voyeur extérieur (regardant les actions du personnage) et le voyeur intérieur (par l'usage de la caméra subjective). Le film devient de plus en plus inquiétant, alors que le personnage principal – une jeune femme en fauteuil roulant – est suivi par un jeune homme aux intentions ambigües. A la fin du film, les deux personnages se retrouvent face à face dans deux immeubles opposés, reprenant le dispositif utilisé par Alfred Hitchcock dans *Fenêtre sur Cour* (1954). Chacun devient alors le voyeur de l'autre.
Au cours de cette vidéo, le dialogue possible entre les deux personnages est remplacé par le dialogue entre les deux écrans, permettant ainsi aux images de se répondre. Il ne s'agit plus seulement de deux points de vue différents sur une action unique, puisque s'y mêlent également le regard de l'artiste et celui du spectateur.

Jesper Just, *This Nameless Spectacle*, 2011.

Sans titre (Le Refuge), 2007
Stéphane THIDET

L'œuvre que Stéphane Thidet (né en 1974, vit et travaille à Paris) expose pour « Inside » procède à l'inversion des repères spatiaux du visiteur : l'intérieur et l'extérieur se brouillent. *Le Refuge* tire son nom des cabanes aménagées, que l'on trouve couramment dans les régions montagneuses, et qui offrent le repos pour la nuit aux randonneurs. Celle présentée dans l'exposition est en tout point conforme à l'image que l'on pourrait se faire d'un tel lieu, à l'exception qu'il pleut non pas au dehors, mais à l'intérieur de la cabane.
Le détournement d'objets connus des spectateurs, et l'étrangeté qui en découle, est l'approche souvent privilégiée par Stéphane Thidet dans son travail. L'artiste amène le visiteur à réévaluer son approche du réel et induit un décalage dans le parcours de l'exposition. Ici, le refuge ne se trouve plus dans la cabane mais à l'extérieur : la construction qui annonçait le repos et la chaleur invite à passer son chemin, assurant que le vrai refuge se trouve ailleurs.

Stéphane Thidet, *Sans titre (Le Refuge)*, 2007.

It's The Mother, 2008
Untitled, 2008
Once Removed On My Mother's Side, 2008
Putting Down The Prey, 2008
The Rhinoceros And The Whale, 2008
Deceiving Looks, 2011
Open Window, 2011
It Wasn't Made To Play The Son, 2011
Nathalie DJURBERG & Hans BERG

Le travail de Nathalie Djurberg et Hans Berg 'nés en 1978, vivent et travaillent à Berlin) mêle vidéo d'animation, sculpture et création sonore, et sublime les instincts animaux et les désirs humains. Dans ses vidéos, Nathalie Djurberg traite de sentiments souvent considérés comme psychologiquement et socialement néfastes : la jalousie,

Nathalie Djurberg & Hans Berg, *Deceiving Looks*, 2011.

l'envie, le masochisme, le sadisme, la luxure… Hans Berg en compose la bande son, offrant à ses images animées leurs atmosphères hypnotiques.
Pour « Inside », le duo présente une structure bicéphale, dans laquelle s'insèrent deux vidéos traitant du thème des instincts animaux présents chez l'homme. Autour de ce dispositif, une sélection de films qui se concentre sur l'être humain, sa nature, ses origines et son avenir, sert à la fois de miroir aux spectateurs et aux artistes, révélant nos travers communs et individuels. Dans ces créations, on retrouve toujours les mêmes corps torturés et sensuels, et de nombreuses références à la fois à des folklores ancestraux et à des sciences psychologiques contemporaines, effectuant donc un saut temporel dans l'expression sociale de la psyché individuelle.

Nathalie Djurberg & Hans Berg, *Putting Down The Prey*, 2008.

Burn, 2002
Reynold REYNOLDS & Patrick JOLLEY

De la collaboration des artistes Patrick Jolley (1964 – 2012) et Reynold Reynolds (né en 1966, vit et travaille à New-York et à Berlin) est née une œuvre photographique ou vidéographique drôle et macabre, hantée par la fragilité de la vie humaine face aux accidents. Ainsi, dans *Burn* (2002), les résidents d'une maison, que le feu réduit peu à peu en cendre, continuent leurs activités banales sans prêter attention à la catastrophe. La situation tragique, symbolisant le déni, est poussée à un extrême d'où nait le ridicule.
Alors que leur habitat part en fumée, rien ne semble pouvoir troubler le train de vie moderne de ces hommes et de ces femmes. Un aveuglement qui dit à la fois la fragilité de l'existence mais aussi, en filigrane, l'illusion de stabilité offerte par les normes sociales et le confort moderne.

Reynold Reynolds & Patrick Jolley, *Burn*, 2002.

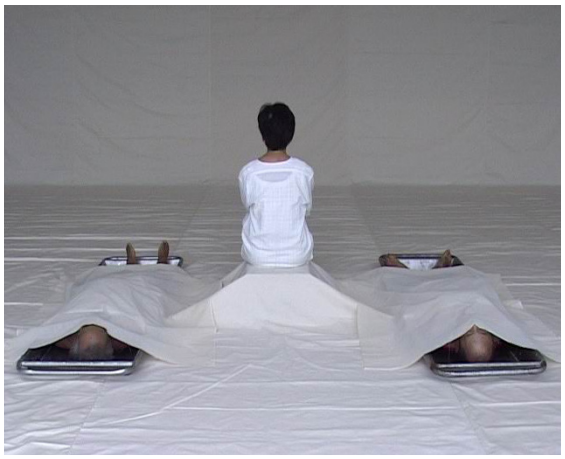
Stoner, 2013
Andra URSUTA

Dans *Stoner* (2013), tout n'est que matière solide et mécanique, et pourtant l'humain est au premier plan de l'œuvre. Cette installation d'Andra Ursuta (née en 1979, vit et travaille à New York) est constituée d'un mur couvert de carreaux de faïence de couleur chair, dont les jointures laissent apparaître des mèches de longs cheveux noirs, et d'une machine d'entrainement au baseball. Celle-ci projette des balles dont la matière les fait ressembler à des pierres, et qui viennent progressivement détruire le mur.
Les œuvres d'Ursuta usent de la métaphore, du détournement et parfois d'une dose d'humour noir, pour mieux représenter les peurs et l'horreur qui naissent au fond de chaque être. Ici, l'œuvre peut aussi bien faire référence au sort des femmes lapidées qu'à celui des emmurés vivant. La destruction et la violence, qui sont au cœur de l'œuvre, ne sont pas montrées frontalement, mais plutôt suggérées, pour mieux toucher aux émotions du spectateur.

Andra Ursuta, *Stoner*, 2013.

Conversations I-III, 2005
Araya RASDJARMREARNSOOK

Les œuvres d'Araya Rasdjarmrearnsook (née en 1957, vit et travaille à Bangkok) touche à l'immatériel et au physique, au durable et à l'évanescent. Ainsi s'occupe-t-elle, dans cette série de vidéos intitulée *Conversations*, de morts que personne n'a réclamés dans une morgue. Offrant une dernière attention à ces défunts apparemment sans familles, elle les accompagne avec des lectures et des chants.
Les vidéos de l'artiste évoquent un instant de recueillement et de sérénité, à la fois extrêmement pragmatique et métaphysique. En effet, si elles évoquent des rituels d'accompagnements des morts vers l'au-delà, et en cela une connexion possible entre deux mondes, ces œuvres ne montrent que la cohabitation momentanée d'un corps vivant, animé du souffle présent dans la voix de l'artiste, et d'un corps sans vie.



Araya Rasdjarmrearnsook, *Conversation*, 2005.

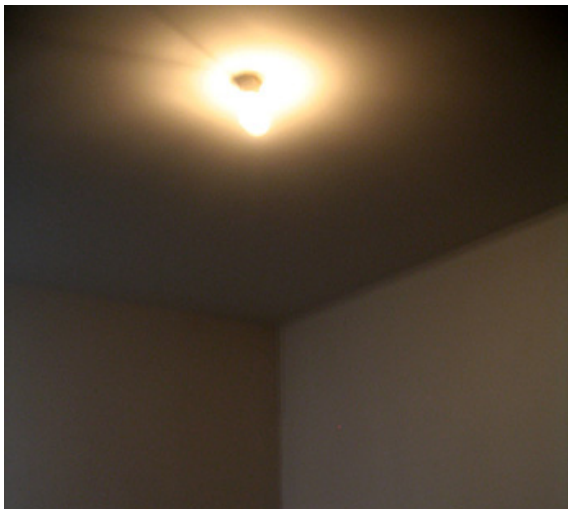
Berek (The Game of Tag), 1999
Artur ZMIJEWSKI

Le film *Berek (The Game of Tag)* présente les images d'hommes et de femmes nus, enfermés dans une pièce sombre, d'apparence souterraine. Malgré le malaise et la gêne qu'ils ressentent, ils jouent à chat, se poursuivant et, parfois, riant. Certains paraissent honteux de leur nudité, d'autres plus détendus, tous ont froid. La pièce dans laquelle il se livre à ce jeu ne semble pas avoir de fonction précise : murs gris et nus, plafond bas, lumière faible. Le générique de fin révèle que les images ont été tournées dans la cave d'un immeuble et dans une chambre à gaz d'un camp nazi – mais les images ne permettent pas au spectateur de saisir aisément la différence entre ces deux lieux.
Ce film qui, par le passé, a généré débats, critiques et interdictions, fonctionne comme une double expérience conduite par le réalisateur : celle menée sur ce groupe de femmes et d'hommes, qui détourne des méthodes de thérapie comportementale, et celle menée sur le spectateur. En effet, sans l'explication donnée à la fin du film, celui-ci n'est pas nécessairement conscient du lieu où furent tournées ces images – au point qu'il est possible de s'interroger sur la réalité de cette affirmation. Toutefois, même sans cette référence aux camps de la mort, les corps nus et glacés se tenant dans cette salle basse et sombre évoquent instantanément d'autres images : images filmées par les témoins de la libération des camps, à valeur historique, ou images cinématographiques de nature fictionnelle. Ainsi, en filmant les réactions complexes de ses participants, Zmijewski nous invite également à prendre conscience de nos réactions face à son film, à décortiquer notre propre perception des images, et à penser notre engagement éthique de spectateur par rapport à celles-ci.

Artur Zmijewski, *Berek (The Game of Tag)*, 1999.

Get Out of my Mind, Get Out of this ROOM, 1968
Bruce NAUMAN

Le parcours de l'exposition touche presque à son terme lorsque le visiteur pénètre dans une pièce vide plongée dans la pénombre mais qu'une voix d'homme, dont la source n'est pas visible, remplie bientôt entièrement. La voix est celle de l'artiste Bruce Nauman (né en 1941, vit et travaille au Nouveau-Mexique), qui répète tel un mantra une seule phrase sur différents tons, en anglais : « Get out of my mind, get out of this room » (« Sors de mon esprit, sors de cette pièce »). La demande d'abord plaintive est bientôt ordonnée, hurlée, obligeant le visiteur à quitter la pièce, assimilée par la sentence à l'intérieur de la tête de l'artiste. L'expérience de l'oeuvre est particulièrement éprouvante. Elle



Bruce Nauman, *Get Out of my Mind, Get Out of this Room*, 1968.

fait office d'**exorcisme*** libérateur tout en marquant durablement le visiteur.
Le langage, les sensations, le corps sont au centre du travail dense et complexe de Bruce Nauman, artiste majeur de notre temps dont les oeuvres favorisent autant d'expériences physiques, physiologiques et psychologiques de l'espace. À la fin des années 1960, Nauman réalise plusieurs installations et performances historiques aux atmosphères pour le moins oppressantes. Il se met notamment en scène dans son atelier au cours de performances filmées, basées sur la répétition de gestes simples où son corps apparaît contraint ou visuellement tronqué. Pour l'artiste américain, la conscience de soi naît avant tout d'une activité corporelle. Ce qui importe n'est pas que le visiteur voit, mais qu'il ressente pleinement, voire qu'il subisse l'oeuvre si la charge agressive qu'elle délivre permet l'attention nécessaire à la constitution d'une expérience structurante.

Aõ, 1981
TUNGA

La boucle et le cycle sont au cœur de l'œuvre *Aõ* (1981) de l'artiste brésilien Tunga (né en 1952, vit entre Rio de Janeiro et Paris). Cette installation vidéo présente une image filmée depuis une voiture roulant dans le tunnel Dois Irmaõs à Rio de Janeiro. Il ne s'agit que d'un court instant, mis en boucle, imitant un mouvement infini. Toutefois, la boucle est visible, de même que l'extrait de musique qui l'accompagne (*Night and Day* de Cole Porter, dans l'interprétation de Frank Sinatra) semble prisonnier d'un cycle interminable. L'installation est complétée par un cercle, tracé au sol par le déroulement de la boucle de pellicule. La temporalité est bouleversée : ce qui doit être une traversée souterraine, sur un temps donné, ressemble à un parcours étrangement infini. L'image étant capturée dans un virage, le spectateur à l'impression de rouler dans une boucle, tournant constamment vers la gauche. Toutefois, le trucage n'est pas masqué, et le visiteur est également conscient de l'usage de la pure technique vidéographique pour produire cet infini, soudain totalement artificiel.

Tunga, *Aõ*, 1981.

La Sortie est à l'intérieur, 2014
Jean-Michel ALBEROLA

Les dessins et les peintures de Jean-Michel Alberola (né en 1953, vit et travaille à Paris) amalgament des éléments figuratifs à des fragments textuels, comme autant de souvenirs échappés, pour partie seulement, des filets de sa mémoire. La démarche dessine dans son ensemble un vaste puzzle mental nourri de nombreuses influences artistiques et littéraires et traversé de références politiques ou philosophiques. L'interprétation des citations, au sens énigmatique, qui les ponctuent, est toujours laissée à la liberté de chacun.
Ainsi de la phrase qui éclate au regard sur la peinture murale que l'artiste a réalisée pour la fin du parcours de l'exposition « Inside », déjà lisible dans la composition d'oeuvres précédentes. Une de ses occurrences est peinte à l'étage même du Palais de Tokyo, sur un des murs de *La Salle des instructions* pensée en 2012 par Alberola comme un espace d'attente intermédiaire, propice aux discussions. Cette sentence, « La sortie est à l'intérieur », est manifestement adaptée du retournement d'une tautologie courante, « la sortie est à l'extérieur ». Dans le contexte de cette fin de parcours, elle résonne plus particulièrement comme la perspective d'une suite mentale à donner à l'expérience vécue. Peut-être renvoie-t-elle également à une sagesse philosophique, selon laquelle les ressources aux situations qui paraissent sans issues se logent parfois en notre for intérieur, dont une meilleure connaissance indique le chemin.

Jean-Michel Alberola, *La Sortie est à l'intérieur*, 2014.

DAVID MALJKOVIC

Artiste d'origine croate, David Maljkovic (né en 1973) a fait ses études à l'Académie des Beaux Arts de Zagreb et à la Rijksakademie d'Amsterdam. David Maljkovic est né à Rijeka, petite ville de la baie de Kvaner à l'histoire mouvementée : ville annexée à l'Italie jusqu'en 1947, elle fut cédée à la Yougoslavie après avoir été prise par les forces militaires de Tito (1892-1980), amenant une large partie de la population italienne, qui y vivait depuis le début du XX^{e} siècle, à s'exiler pour fuir les exécutions.

Les changements d'appartenance et de culture de Rijeka sont exemplaires du destin martyrisé de l'ex-Yougoslavie : royaume recomposé dans les cendres de la Première Guerre Mondiale, formé par l'unification des royaumes Serbe, Croate et Slovène, le pays fut ensuite mis en pièces par l'effondrement du régime lors de la Seconde Guerre Mondiale (et partagé principalement entre l'Allemagne, l'Italie et la Hongrie), avant d'être recomposé grâce à l'arrivée au pouvoir des forces de résistances du maréchal Tito. Seul pays communiste d'Europe de l'Est à rompre avec l'URSS (Tito refusera de signer le Pacte de Varsovie en 1955), la Yougoslavie n'alignera jamais totalement sa politique sur celle de Staline. Véritable puzzle géopolitique, la Yougoslavie de Tito comporte six républiques et deux provinces indépendantes (Tito se plaisait à faire également remarquer que son pays comptait « cinq nations, quatre langues, trois religions, deux alphabets et un seul parti politique »). A la mort du dirigeant autocratique, les tensions nationalistes et religieuses sous-jacentes explosèrent en une série de guerres extrêmement meurtrières entre différentes républiques et ethnies. Les conflits se succèderont sur dix ans, de 1991 à 2001.

C'est à la fois les promesses d'un avenir idéaliste pour la Yougoslavie de Tito et le démembrement de ce même territoire que David Maljkovic sublime dans son œuvre. Au travers d'installations mettant en jeu les rapports qu'entretiennent l'œuvre et ses moyens de présentations (socle, vitrine, écran de projection, espace d'exposition), il amène le visiteur à participer de façon critique à l'exposition. En effet, il établit un rapport constant, dans ses expositions, entre le thème évoqué et la forme de l'exposition ; entre la fin des idéaux politiques et sociaux de la période moderne, spécifiquement en ex-Yougoslavie, une génération actuelle qui peine à se construire entre héritage et amnésie, et le lieu dans lequel le visiteur distingue difficilement l'œuvre de la scénographie, dans lequel les signes perdent leurs sens.

Héritage et amnésie

Afterform, *Undated*, *A Long Day for the Form* : les titres des œuvres de David Maljkovic font souvent référence au temps, que ce soit en rapport avec l'œuvre elle-même (« non datée » par exemple) où plus généralement dans son rapport à la forme, à l'histoire de l'art (« après la forme »). Alors que sa pratique se concentre sur l'assemblage d'éléments associés à la question de la scénographie muséale, donc de l'espace, elle est également hantée par le passage du temps. En effet, David Maljkovic inscrit son œuvre à la fois dans l'histoire de l'ex-Yougoslavie et l'histoire de l'art moderne, à travers de nombreuses références esthétiques, géographiques et temporelles.

Ce rapport au passé se construit sur deux axes apparemment opposés : l'héritage et l'amnésie. Toutefois, dans son œuvre, Maljkovic ne mène pas une étude comparative de ces deux rapports au temps. Au contraire, il mêle constamment remémoration et oubli : les monuments commémoratifs sont en ruine, les images d'archive sont modifiées, et dans *Display for*, certaines des œuvres de l'artiste sont réinterprétées.

Ce regard sur un rapport contrarié au passé est à l'origine de sa création. Ainsi, dans *Scene for New Heritage*, œuvre introductive à sa pratique, il met en scène le pèlerinage de jeunes croates sur le site du monument de Petrova Gora, élevé à la mémoire des résistants de la Seconde Guerre Mondiale. La vidéo nous amène à réfléchir sur le sens que peut aujourd'hui revêtir un tel monument commémoratif pour une génération née après la fin de l'ère de Tito. Cependant, le regard de l'artiste se porte aussi sur l'héritage esthétique de cette époque : le monument en ruine témoigne d'une forme « moderniste » qui est, elle aussi, un signifiant porteur d'un héritage formel.

Cet héritage formel moderniste se retrouve dans les œuvres de David Maljkovic, qui usent de références à l'art, au design et à l'architecture du XX^{e} siècle. Aussi bien par des références précises (telles la voiture ou le pavillon américain, de John M Johansen, créé pour la Foire Mondiale de Zagreb en 1956) que par des formes stéréotypées (cube blanc, design fonctionnaliste), ses œuvres semblent être, à parts égales, héritière de l'ère moderne et critique de ce même héritage.

De plus, ses expositions même semblent elles aussi sujettes à une sorte de confusion temporelle : en effet, il revisite régulièrement certaines de ses créations en leur offrant de nouvelles formes, et les déstructurant ou les décomposant, comme si elles ne pouvaient atteindre un stade fini, tout en permettant au spectateur qui les redécouvre de porter un regard critique sur une pratique jamais figée.

Mémorial aux partisans et à la résistance durant la Seconde Guerre mondiale, à Petrova Gora.

Juxtaposition, montage, scénographie : extensions de la pratique du collage

Il n'y a rien d'étonnant à ce que le collage soit un des processus artistiques favorisés par David Maljkovic. En effet, le collage est une pratique fondamentalement moderne : de la poésie Dada, aux insertions de coupure de journaux dans les toiles de Braque et Picasso, de la technique du *cut-up* de l'écrivain de la Beat Generation William Burroughs à la pratique du sampling musical popularisé par la musique rap, de nombreuses formes artistiques ont employé et perfectionné la technique du collage. Elles ont toutes en commun le fait de prélever, dans un matériau préexistant (créé par l'artiste ou non), des éléments divers qui sont ensuite réassemblés, donnant lieu à une nouvelle forme. Bien entendu, celle-ci donne également lieu à un nouveau sens, à de nouvelles sensations.

Dans l'œuvre de David Maljkovic, le collage est lié, pour une part, à l'archive. Il ne prend pas nécessairement une forme classique, mais se développe plutôt par l'utilisation du montage vidéo, de la citation (y compris de ses propres œuvres) ou de la scénographie.
Ainsi, ses œuvres sur vidéos ou diapositives usent tout particulièrement du collage en se servant de documents passés : images vidéographiques ou photographiques d'archives, ou encore coupures de journaux des années 1960. Par cette technique de prélèvement, Maljkovic fait entrer dans son œuvre des éléments politiques, sociaux ou artistiques de l'Europe moderne, qu'il sélectionne et re-contextualise.

En effet, c'est plus spécifiquement cette seconde propriété du collage qu'y est favorisée dans cette œuvre : la capacité d'éveiller le regard critique par un simple déplacement d'une image, ou par son association avec d'autres éléments qui lui étaient jusqu'alors inconnus. Prenons l'exemple de *Out of Projection*, œuvre qui mêle des images captées sur les pistes d'essai de l'usine Peugeot Sochaux, avec comme protagonistes les anciens concepteurs des prototypes de voitures. Leurs retrouvailles, sur ce lieu secret, au milieu de voitures aux courbes *futuristes* ressemblent à un ballet étrange, dont ils deviennent les acteurs presque fantomatiques. Ces images mystérieuses sont juxtaposées à des images d'interviews, dans lesquelles apparaissent, face caméra, ces mêmes ingénieurs à la retraite. Le son de ces interviews a été coupé, laissant le spectateur face à un témoignage effacé.

Les images documentaires perdent donc leur caractère explicatif et leur association aux images pseudo-narrative ne parvient pas à éclairer les actions étranges auxquelles se livrent les protagonistes. Au contraire, les images d'interviews sont sujettes à une contamination par les images « fictionnelles » : le spectateur les découvre au fil d'une narration déconstruite.

De plus, Maljkovic insère une seconde vidéo dans l'écran sur lequel sont projetées ces images : *Undated*, dans laquelle on peut voir les mains de l'artiste croate moderne Ivan Kožaric (né en 1921, vit et travaille à Zagreb) malaxer une boule de feuille d'aluminium.

Grâce à ces découpages et juxtapositions, c'est-à-dire ces collages, David Maljkovic peut mêler intimement passé, présent et futur, en niant l'idée d'une ligne directrice se projetant vers l'avenir, d'un progrès exponentiel. Le collage brouille le sens et ouvre l'expérience de l'œuvre à l'altérité, en soulignant l'existence d'un contexte – culturel, social, temporel – extérieur à l'œuvre avec lequel celle-ci dialogue constamment.

L'expérience subjective et immatérielle

« In Low Resolution », comme toutes les expositions de David Maljkovic, tente de proposer au visiteur une expérience physique, individuelle et intellectuelle. En effet, les assemblages visuels et scénographiques proposés par l'artiste ne forment pas un discours construit ; ils forment plutôt la trame d'une expérience différente pour chaque visiteur, et les prémices du développement d'une pensée critique individuelle.

On peut postuler qu'un des thèmes les plus prégnants de l'œuvre de Maljkovic est la disparition du signifiant : les discours deviennent incompréhensibles ou muets (les interviews silencieuses de *Out of Projection*), le son des projecteurs remplace les commentaires des vidéos (*Undated*), les dispositifs de présentation restent seuls, séparés des œuvres qui leur étaient associées (*Display for Lost Pavilion at Metro Pictures, New York, 2009*), les horloges déraillent (*Untitled*). Plus rien ne peut être lu de manière classique : les vieilles formes perdent de leur force. Il revient donc au visiteur de leur réinjecter un sens nouveau, qui dépasse leurs formes connues.

D'ailleurs, toute l'exposition semble être parasitée par un glissement des marqueurs habituels : il est difficile pour le visiteur de distinguer les œuvres (des objets artistiques définis) du mobilier d'exposition (cabinet, plateforme, socle) tant l'utilisation des seconds est intégrée à la création de David Maljkovic. L'exposition se développe comme un espace artistique particulier, une installation serait-on tenté de dire, et au passage révèle l'architecture qui l'entoure. En couvrant une partie des sols et des murs du Palais de Tokyo, l'artiste tente d'aiguiser notre conscience de l'espace qui nous entoure.

De plus, le passage des visiteurs n'est pas sans conséquence sur cet espace : en effet, les plateformes sur lesquelles se trouvent les œuvres de l'artiste sont parcourables. Respectant la forme stéréotypée des espaces d'exposition modernes, ces plateformes sont complètement blanches et seront donc progressivement salies par les pas des visiteurs. Comme si les murs immaculés de la galerie ou du musée avaient subi un simple déplacement dans l'espace, et se faisant devaient s'adapter à leur nouvel usage. Encore une fois, Maljkovic tente d'attiser notre conscience, refusant de considérer le visiteur comme un spectateur fasciné, mais plutôt comme un acteur réfléchi de l'exposition.

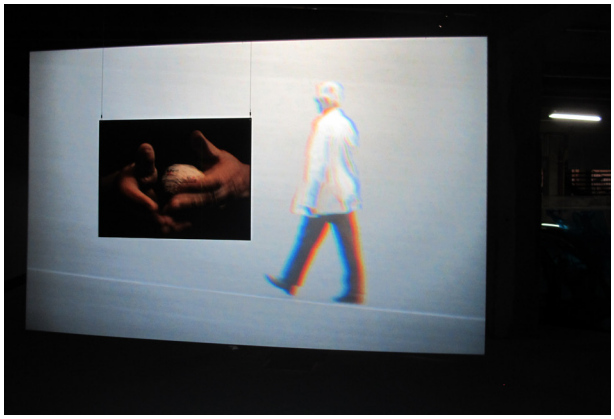
Les oeuvres de l'exposition :

A long day for the form, 2012-2014

Comme d'autres œuvres de David Maljkovic, *A Long Day for the Form* prend une apparence modeste et discrète pour mieux servir de révélateur. En effet, il s'agit d'un carton rempli de billes de polystyrène qui vient littéralement s'inscrire dans l'espace d'exposition grâce à une découpe pratiquée dans le sol pour le recevoir. Son ouverture se situe donc au niveau des pieds des visiteurs et ainsi l'œuvre perturbe à la fois le parcours du visiteur et le système scénographique.
Dans le carton, protégée au milieu des billes, on devine une petite sculpture en bronze aux formes géométriques d'apparence très « moderniste ». Il s'agit en réalité de la reproduction, en miniature, d'une œuvre antérieure portant le même titre, mais conçue à l'origine comme une grande structure en bois.
Telle une excavation archéologique permettant de mettre au jour un objet gardé secret, l'œuvre vient perturber l'espace d'exposition en y creusant une percée – et en y introduisant une nouvelle information, un nouvel élément. Par cette disposition, le carton suggère à la fois un espace au-delà des limites du *white cube* (un sous-sol de l'espace d'exposition) et la fausseté du dispositif scénographique (les visiteurs marchant sur une plate-forme).

Undated, 2013

L'œuvre *Undated* est constituée à la fois d'un film et du dispositif de projection qui l'accompagne, dont le son prend pleinement part à l'œuvre. A l'écran, les mains de l'artiste croate Ivan Kožaric – un des fondateurs du groupe d'artistes modernes Gorgona – font tourner une boule de feuille d'aluminium, symbolisant l'ouvrage de l'artiste, le processus de travail menant à l'œuvre.
La forme abstraite que ces mains développent progressivement est sujette à une seconde manipulation, celle-ci virtuelle: l'image est en effet transformée numériquement, en post-production, par Maljkovic lui-même. Un paradoxe apparaît donc aux yeux du visiteur : le film, projeté en 16mm, n'est pas véritablement analogique (un format du passé) bien qu'il en prenne la forme. La technologie du présent s'est immiscée, tout comme le geste de l'artiste actuel est venu transformer celui de son ainé.
Une seconde manipulation vient se mêler à l'image, mais celle-ci est de nature sonore. Grâce à un système de captation et de traitement du son, un micro situé au dessus du projecteur arrive à transmettre les sons de la machine électroniquement distordus. Ceux-ci prennent l'aspect d'une sorte de discours, pseudo-humain, et couvrent le son réel de la machine, faisant ainsi écho au thème de la rencontre – des époques, des techniques – exploré dans l'œuvre.



Out of Projection, 2009-2014

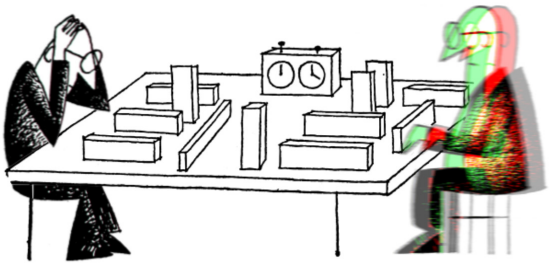
Out of Projection est une vidéo réalisée à l'usine Peugeot-Sochaux qui juxtapose des images des pistes d'essai de l'usine, qui servent de décor au retour sur les lieux des anciens ingénieurs et designers, et des interviews de ceux-ci, étrangement muette (le son est coupé).

Tout comme les expositions de David Maljkovic privilégient l'expérience du visiteur et sa prise de conscience dans l'espace d'exposition, le film est basé sur le moment crucial du retour sur les lieux du passé, lieux où s'inventait le futur. Ce principe avait déjà été exploité par l'artiste dans son œuvre séminale, *Scene for New Heritage*, dans laquelle un groupe de jeunes croates partait en procession jusqu'au site d'un monument à la gloire des résistants yougoslaves, monument de style moderniste, laissé en ruine.

Out of Projection utilise la forme du collage, forme par définition non intégrale, nous offrant donc à contempler une histoire morcelée, un temps recomposé.

Afterform, 2013

Cette vidéo présente l'animation, image par image, des dessins caricaturaux publiés dans les années 1960 par un magazine croate consacré à l'architecture. Les dessins tournent en dérision l'architecture moderne et, de manière générale, le projet moderniste de mêler l'art à la vie. Les personnages qui peuplent ces *cartoons* sont eux-mêmes particulièrement «modernes», leurs lignes simples et dynamiques évoquant de façon stéréotypée l'imagerie «moderniste» et son influence sur les arts populaires.



En utilisant le principe du collage qui lui est cher, David Maljkovic intègre ses propres œuvres dans ses images animées. Ses sculptures et installations étant elles-mêmes d'inspiration moderne, leurs formes se mêlent harmonieusement aux dessins historiques. L'œuvre brouille ainsi la limite entre la satire et la référence et, comme souvent dans le travail de l'artiste, entre la mémoire et le présent.

Display for Sources in the Air at MUSAC, León, 2011

Inspirée d'une œuvre antérieure de David Maljkovic, *Display for Sources in the Air at Musac, Léon* réemploie seulement le dispositif de présentation de l'œuvre originelle. Ainsi, ne reste plus aujourd'hui que le capot de musée (une vitrine contenant habituellement des œuvres ou des artefacts) : l'artiste a éliminé les peintures abstraites qui, lors d'une exposition au MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla) en 2011, étaient accrochées à l'extérieur du capot, alors présenté vide. Maljkovic réactive donc le meuble de monstration (le *display* du titre) mais lui apporte différentes modifications. Ainsi, en plus de l'absence des peintures, l'espace intérieur du capot n'est plus totalement vide : il est rempli d'une vapeur blanche, un brouillard.
Bien que les toiles qui l'accompagnaient soient absentes de cette installation, le capot est certainement porteur de références artistiques fortes. En effet, il est un objet si intimement lié à la scénographie muséale, qu'il évoque à la fois la conservation, l'exposition et la sacralisation des objets qu'il est censé contenir. En l'absence des œuvres, il se révèle être un objet tout aussi évocateur et significatif.

Display for Lost Pavilion at Metro Pictures, New York, 2009, 2011

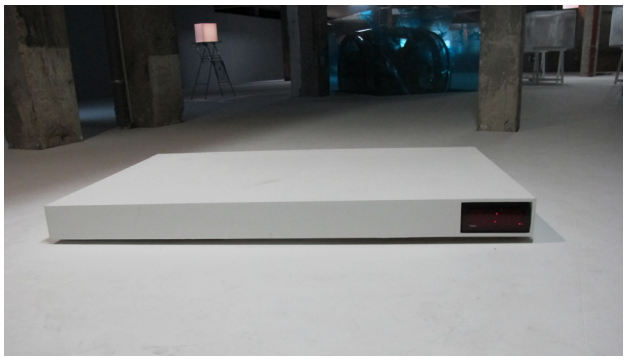
Cette œuvre est un nouvel exemple de la série des displays, dans laquelle Maljkovic propose la relecture d'une œuvre déjà exposée en réactivant seulement son dispositif de présentation et en modifiant celui-ci de manière à concevoir une nouvelle œuvre.
Ainsi, *Lost Pavilion* était constitué, originellement, d'une reproduction à petite échelle du pavillon américain de la Foire Mondiale de Zagreb en 1956. Celui-ci était présenté non comme une maquette, mais comme une sculpture dont la cavité intérieure servait de caisse de résonnance à un haut parleur, situé à sa base.
Cette maquette-sculpture ayant disparu, le haut parleur ayant été ôté de la base, ne reste plus qu'un socle blanc. Une légère modification est apportée à la structure d'origine : ici un microphone, posé sur un pied, est placé littéralement dans le socle. Le son diffusé dans l'œuvre ancienne à disparu, et ce dispositif de captation cherche vainement à le retrouver, en sondant les fondements de l'œuvre.

Temporary Projections, 2011

L'ambivalence entre présence et absence – ou sonorité et mutisme – est un thème récurrent du travail de David Maljkovic. Dans *Temporary Projections*, l'artiste procède par un geste simple et défini : il place un bloc blanc, un white cube si l'on veut, sur une table pour projecteur vidéo. Ce bloc immobile et silencieux vient se substituer à un appareil utilitaire, ayant pour fonction de projeter, c'est-à-dire de faire apparaître une image (une illusion pourrait-on dire) en dehors de lui.
La forme géométrique choisie semble porteuse de nombreuses références à des formes stéréotypées: la salle d'exposition moderne, le socle, le monolithe, la boîte de transport de l'œuvre. En tout cas, cette œuvre se confond à la fois avec l'histoire de l'art moderne et avec les dispositifs de présentation qui l'accompagnent.
En ce sens, son incapacité à projeter une image est significative : à l'inverse du projecteur de film, porteur d'illusions, de messages, de rêves, de propagande, ce monument miniature reste définitivement muet et impénétrable.

Untitled, 2004

Si le titre « sans titre » peut éveiller le soupçon, tant certains le prennent (à tort) comme un expédient, dans le cas de cette œuvre furtive, presque indifférenciée du rare mobilier d'exposition qui l'entoure, son anonymat prend tout son sens.
Il s'agit d'une simple horloge digitale, posée sur une plateforme blanche, que l'on confondrait volontiers avec un socle, ou tout autre meuble de présentation d'une œuvre d'art. Cependant l'horloge ne fonctionne pas correctement et indique un temps erroné.
Dans cette œuvre, David Maljkovic fait se rencontrer à la fois son intérêt pour l'effacement des limites entre l'objet (la plateforme) et l'œuvre, et pour l'introduction du temps dans l'espace d'exposition (auquel de nombreux titres d'œuvres font référence) : un temps déstructuré, qui reflète la manière dont l'artiste distord la continuité entre le passé et le présent.

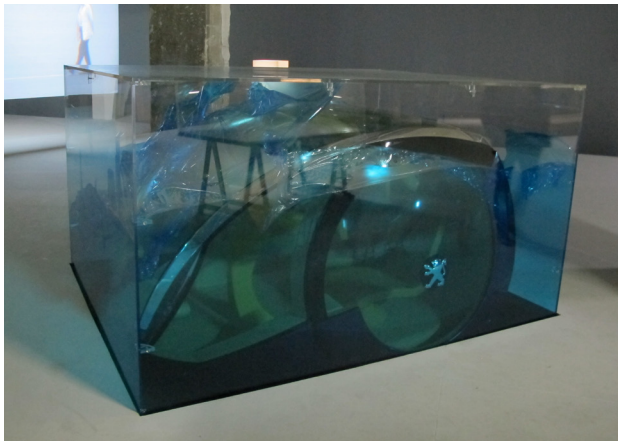


In Low Resolution, 2009-2014

Tiré du film du même nom, *In Low Resolution* présente la première image de la vidéo : un plan large des pistes d'essai du site de Peugeot à Sochaux. Les personnages du film, d'anciens ingénieurs concepteurs de la marque automobile, aujourd'hui à la retraite, se tiennent autour de quatre voitures prototypes aux formes futuristes.
Tirée en large format et collée sur une grande paroi de l'espace d'exposition, elle est à la fois une nouvelle version de l'œuvre présentée sur un des écrans, et une référence au titre de l'exposition. De par son format, l'image apparaît comme très réaliste : comme un vrai paysage sur lequel s'ouvrirait l'espace du Palais de Tokyo, alors même qu'elle fait partie des images les plus mystérieuses du film et qu'elle semble emprunter son esthétique à un film de science fiction.

Untitled, 2014

Cette œuvre inédite de David Maljkovic se présente sous la forme d'un objet usuel, sorte de grande vasque blanche, forme clairement identifiable comme appartenant au domaine du design moderne. L'association n'est pas fortuite puisqu'il s'agit d'un moulage du prototype de voiture «Moovie» de Peugeot - modèle déjà présent dans plusieurs œuvres de l'artiste, réalisées à l'usine Peugeot Sochaux. Toutefois, la forme est ici extraite de son support et de sa fonction pour n'être plus que l'expression abstraite, en trois dimensions, du geste d'un créateur.
Ainsi séparée de son origine, cette forme se dessine dans l'espace à la manière, à la fois froide et théâtralisée, d'une sculpture minimaliste. Toutefois, en étant exposée à proximité de son modèle (la voiture «Moovie» est également montrée dans l'exposition), elle s'offre également au regard du spectateur comme un retournement sur lui même de cette voiture du futur : au lieu d'une forme bombée, aérodynamique, il s'agit d'un creux, d'un espace à remplir. Ainsi, l'œuvre semble n'être plus qu'une trace inversée : le témoignage de l'absence d'un futur promis.



INSIDE CHINA
L'INTÉRIEUR DU GÉANT

Dans le cadre de sa mission de prospection à l'international, le Palais de Tokyo a choisi un curateur, Jo-ey Tang, qui a sillonné la Chine et l'Asie du Sud-Est. Après un an de prospection, Inside China propose une première sélection sous forme de dialogue entre cinq artistes chinois et trois artistes français.

> « L'intervention du moindre rayon de lumière dissipe à la seconde même les ténèbres les plus épaisses et permet à l'oeil de sonder les plus sombres recoins. »
>
> Nadar, A Terre & en l'air... Mémoires du Géant, 1865.

Caricaturiste, journaliste et romancier, Nadar (1820 – 1910) fut aussi un pionnier de la photographie, notamment aérienne, nous aidant à entrer dans une nouvelle ère de la perception. Certaines de ses photographies aériennes prises en 1858 au-dessus du Petit-Bicêtre (aujourd'hui Petit-Clamart), près de Paris, sont parmi les premières dans l'Histoire. Pourtant, l'image de 1863 de l'intérieur en expansion de son ballon à air chaud de soixante mètres de haut, *Le Géant*, ressemblant à une vue d'un espace non-identifié, révèle que l'objet de nos recherches pourrait ne pas se trouver au dehors, mais venir de l'intérieur. Cette énigmatique image avant l'image de Nadar dresse un espace encore indéterminé du voir avant le voir, de l'être avant l'être.

Nadar, *L'Intérieur du Géant*, 1863.

Comme la vision intime du champ du futur par Nadar, les oeuvres d'art sont des catalyseurs de perception, des convoyeurs de subjectivité, des compresseurs de temps. Elles nous outillent de leur étrangeté, de leurs nouvelles manières de voir et de sentir. Les artistes de l'exposition s'ancrent dans le présent, afin de mieux s'engouffrer dans l'immensité du temps. Ils esquissent de vastes espaces, à la fois éloignés et inextricablement liés au moi et au monde. Ils explorent intensément leurs visions périphériques, non pas pour détourner le regard de leurs problèmes et des nôtres, mais pour démêler les fils de nos systèmes de connaissance confus ou contraints. Comme le *Géant* permit à Nadar d'accéder à un nouveau champ de vision, ils nous guident vers de nouveaux points de vue, nous plongent dans l'inconnu – entre pesanteur et légèreté, perception mentale et manifestation physique, passé et futur hallucinatoire imminent.

Interview de Jo-ey Tang, curateur au Palais de Tokyo

Quel a été votre parcours…

Je suis diplômé d'un Bachelor of Arts au Art Institute de San Francisco, où l'enseignement était interdisciplinaire. J'ai concentré ma pratique sur la vidéo, le son, la photographie et les théories critiques [*critical theories*]. Après cela, je suis devenu iconographe [*photo editor*] pour un magazine à New York. J'y ai travaillé pendant 7 ans, puis j'ai décidé de reprendre ma pratique artistique en suivant un master à l'Université de New York. Ce programme d'enseignement était également interdisciplinaire et nous avions la chance de n'être que huit artistes à le suivre.
Entre les deux années de master, j'ai organisé une exposition dans mon appartement – une pratique assez fréquente à New York. Il s'agit généralement d'événements ponctuels, de quelques jours, que l'on organise entre amis ou connaissances. J'habitais le Upper East Side, qui n'est pas vraiment le coin où vivent les artistes new yorkais. Mais je trouvais cela intéressant justement et puis, il y a cette proximité avec le Guggenheim… J'ai donc invité 25 à 30 artistes à exposer dans mon appartement… qui ne faisait que 20m² : mes professeurs, des élèves et d'autres artistes croisés à New York. L'exposition a duré tout l'été et j'ai cohabité avec ces œuvres puisque je vivais toujours sur place. Cette première expérience en tant que curateur, où j'ai pu observer les œuvres à l'épreuve du temps, a profondément changé mon regard sur l'art. Au milieu de l'été, j'ai légèrement modifié l'emplacement de chaque œuvre afin de constater les différences de perception que cela engendrerait. Personne n'aurait rien remarqué, si ce n'est le curateur !
J'ai fait quelques autres expositions dans mon appartement, chacune étant une nouvelle expérience. Pour l'une d'elle, j'ai complètement vidé l'espace, pour un autre projet, j'ai joué sur l'impossibilité de visiter l'exposition en organisant des projets en parallèle à Los Angeles.
En 2011, après le Master, je suis arrivé à Paris dans le cadre d'une bourse d'étude. J'ai poursuivi mon activité de curateur de manière indépendante et durant l'été 2013, j'ai été commissaire de l'exposition collective Forming the Loss in Darkness à la galerie Praz-Delavallade, dans le cadre de la saison « Nouvelles Vagues » du Palais de Tokyo. Cette saison était dédiée aux jeunes commissaires d'expositions ; elle portait plus spécifiquement sur le rôle du commissaire-artiste. C'est de cette manière que s'est noué mon dialogue avec l'institution.

La posture d'un curateur indépendant est-elle différente de celle d'un curateur rattaché à une institution ?

Le cadre temporel dans lequel se déploie le processus curatorial n'est pas le même. Dans une institution, les expositions sont programmées plusieurs mois, voire plusieurs années à l'avance. Lorsque l'on est indépendant, les choses peuvent se mettre en place très rapidement, en quelques semaines ou en quelques jours. Dans ce sens, la réactivité à un contexte présent n'est pas du tout la même. Un contexte n'est pas meilleur qu'un autre et chaque exposition possède son propre cadre temporel.
Pour moi, l'enjeu d'une exposition est de créer de nouvelles conditions de monstration pour les œuvres. Je suis d'ailleurs intéressé par la mise en place de dispositifs inédits – ou que je n'ai pas encore expérimentés moi-même. Ainsi, mon objectif demeure le même, que je sois indépendant ou au sein d'une institution.

Au Palais de Tokyo, j'ai eu la possibilité de mener une prospection d'ampleur en Asie. Et cela m'a aussi poussé à sortir d'un certain confort dans lequel j'évoluais. L'accès à certains artistes est donc facilité, mais on a aussi davantage de responsabilités dans la mesure où l'on représente une institution.
Néanmoins, mon relationnel avec les artistes ne s'en est pas trouvé modifié. J'accorde une très grande importance à l'échange avec chacun d'eux, mais l'aboutissement de ces échanges à une exposition n'est pas toujours une fin en soi. Ces discussions nourrissent mes réflexions de manière plus globale.

Comment s'est déroulée votre prospection en Asie ?

Je suis allé en Chine et, plus récemment en Birmanie: quatre déplacements au total. La grande différence entre ces deux pays est que l'information sur la scène artistique circule hors de Chine, c'est incontestable. Ainsi le travail de recherche, en amont, ne s'est pas déroulé de la même façon. Il est presque impossible de faire des recherches poussées sur les artistes birmans par le biais d'internet. Mais j'ai tout de même pu collecter quelques noms d'artistes et des pistes de lieux à visiter.
Dans les deux cas, une fois sur place, je vais à la rencontre de mes contacts qui eux-mêmes me recommandent d'aller voir tel ou tel artiste. En Birmanie, la scène de l'art contemporain est assez modeste mais dynamique et les connections se font rapidement.
En Chine, il y a bien sûr beaucoup plus d'artistes et de lieux à visiter. Je me suis rendu dans une dizaine de villes en Chine, ainsi qu'à Taïwan et Hong Kong. Je savais que je n'aurai pas le temps de rencontrer tous ceux que je voulais voir et que je ne deviendrai pas un expert de la scène chinoise en quelques semaines. J'ai donc dû me laisser guider par ma subjectivité et mon instinct, pour aller vers des artistes intéressants. Le Président du Palais de tokyo et moi-même partageaons un intérêt pour les productions qui se situent à la marge du territoire de l'art. Je suis donc allé à la recherche d'artistes qui travaillent en dehors du contexte du marché de l'art et qui ne bénéficient pas d'une reconnaissance sur la scène internationale. Au total, j'ai dû rencontrer une centaine d'artistes en Chine.

Avez-vous suivi des directives spécifiques lors de ce travail de prospection ? Ou vous a-t-on laissé carte blanche ? Partiez-vous en quête d'une chose en particulier ?

Justement, sur place, mes interlocuteurs me demandaient souvent quel genre d'artistes je cherchais. J'évitais de leur donner une réponse claire quant à mes attentes, je ne voulais fermer aucune porte. En termes de médium, je n'ai pas pour habitude de considérer le médium employé comme critère de sélection ; ce n'est d'ailleurs pas ce qui m'intéresse en premier lieu.
Tous les artistes retenus pour l'exposition imbriquent temporalité et matérialité. Par exemple, Edwin LO a passé les six dernières années à enregistrer les sons émis par le pétrolier sur lequel travaille son père, sans savoir précisément ce qu'il allait faire de ce matériau. Il va ainsi à l'encontre d'un système de production rapide. Tous ont en commun le fait de prendre leur temps et d'analyser ce facteur *temps*, par exemple en plaçant la matière à l'épreuve de celui-ci. Ces artistes ne répondent pas aux exigences de production rapide induites par le marché de l'art si puissant en Chine.

Quelles réactions ont eu les artistes rencontrés face à l'intérêt d'une institution parisienne ?

Ces dernières années, de nombreuses expositions ont eu lieu à travers le monde sur l'art contemporain chinois. Une bonne part des artistes est donc plutôt habituée à la visite de curateurs étrangers dans les ateliers. Ces expositions regroupent généralement des artistes selon leur médium, leur ville d'origine ou encore leur âge. Comme mes critères de recherche étaient autres, les échanges avec chacun d'eux étaient riches. J'aime beaucoup m'entretenir durant des heures avec les artistes ! L'objectif n'est pas nécessairement d'aboutir à une exposition dans la foulée – cela peut arriver quelques années plus tard –, mais vraiment de parler du travail. Cette mission de prospection est une sorte de *work in progress*. L'information collectée est archivée et peut être exploitée à plus long terme.
Les artistes chinois étaient très enthousiastes à l'idée de montrer leur travail à côtés d'oeuvres d'artistes français ou, plus largement, étrangers. Ils sont un peu las de ces expositions où l'on ne montre que des artistes chinois ; ils en trouvent le propos curatorial très léger. Ils sont curieux d'une nouvelle contextualisation de leur production.

Etiez-vous aussi en contact avec certaines écoles d'art?

Effectivement, j'ai notamment noué des liens avec l'Académie des Beaux-Arts de Pékin, où j'ai visité l'exposition des diplômés. A Hong Kong, la School of Creative Media a également joué le rôle de relais dans le processus de prospection.
Les institutions d'éducation artistique varient dans chaque ville et pays. Ces voyages m'ont permis d'identifier le contexte local des artistes.

Les artistes de l'exposition :

Renaud JEREZ

Renaud Jerez (né en 1982, vit et travaille à Berlin) révèle, dans ses installations, les mécanismes de contamination et de consommation. Ces oeuvers illustrent la façon dont nos corps se trouvent continuellement soumis aux impératifs de santé et de beauté et aux industries qui en sont les agents.

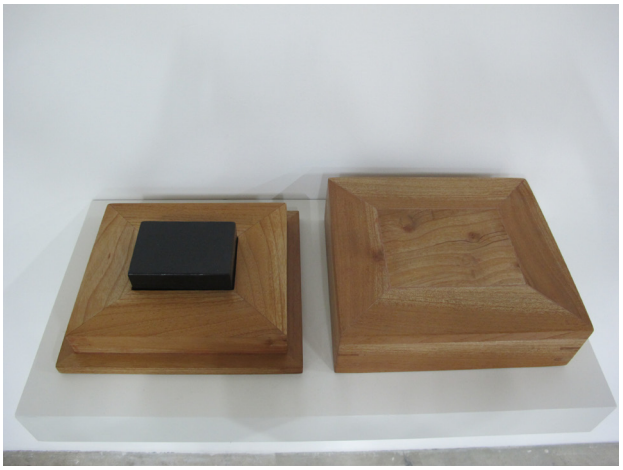
Attiré par les surfaces éraflées et voilées des plaques souple en Plexiplas qui protègent les cartes du métro parisien, l'artiste les récupère pour en composer une installation au sol. Sur ces surfaces, reflétant d'autres oeuvres de l'exposition, viennent s'inscrire les rayures laissées par les pas des spectateurs. Leur transparence forme un seuil à peine perceptible que les visiteurs doivent franchir, une sorte de terrain d'atterrissage. Son oeuvre *Half Real* fait écho à celle de Yu Ji, un autre revêtement quasiment invisible.

Renaud Jerez, *Half Real*, 2013.

LI Gang

Même lorsqu'il retourne vivre temporairement dans sa province d'origine, le Yunnan, Li Gang (né en 1986, vit et travaille à Pékin) explique qu'il a le mal du pays. Celle-ci s'est beaucoup développée ces dernières années, au point que sa ville natale ressemble aujourd'hui à Pékin. L'artiste a fait de ce constat la source d'inspiration première de son travail.

LI Gang récupère des matériaux de sa région et les transforme grâce à des machines qu'il fabrique lui-même avec l'aide de son frère. Le processus est assez lent, il pourrait l'accélérer en envoyant une commande à une société de production, mais cela ne l'intéresse pas. Il a par exemple, pour l'oeuvre *The End*, récupéré des pots d'échappement de véhicules qui circulaient dans sa ville, et en a extrait les particules noires pour en faire des blocs d'encre sèche inspirés des méthodes et savoir-faire traditionnels - comme pour rassembler en un objet la calligraphie traditionnelle et l'urbanisation grandissante. Néanmoins, il ne s'agit pas pour lui d'une simple critique de la société moderne (ce serait trop simple), mais davantage de tirer des bénéfices d'un contexte donné.



Li Gang, *The End*, 2014.

Edwin LO

Edwin Lo (né en 1984, vit et travaille à Hong Kong) traite le son « comme un objet de désir, comme des expériences et souvenirs obsédants ». Depuis 2008, il enregistre des sons sur un pétrolier sur lequel son père est capitaine, et qui approvisionne en pétrole d'autres navires à Hong Kong et dans la ville industrielle de Doumen, en Chine du Sud.

Edwin Lo utilise l'intérieur du bateau comme objet sonore et comme sonde, captant le bruit des vagues qui se brisent sur la coque, le son métallique des marteaux sur le navire qu'on répare, et le ronronnement incessant des vibrations mécaniques se mêlant aux bribes de conversations de l'équipage. Ces sons sont le matériaux d'une partition qui se jouent sur trois mois, conçue par l'artiste pour «Inside China». L'espace d'exposition devient comme un plateau de théâtre, où se déploient des scènes auditives. Comprenant des moments de silence et des variations de volume, cette bande-son interfère avec les oeuvres des autres artistes, offrant de multiples possibilités de rencontres.

Edwin Lo, *Auditory Scenes: The Chronicle of Seascape*, 2008-2014.

Aude PARISET

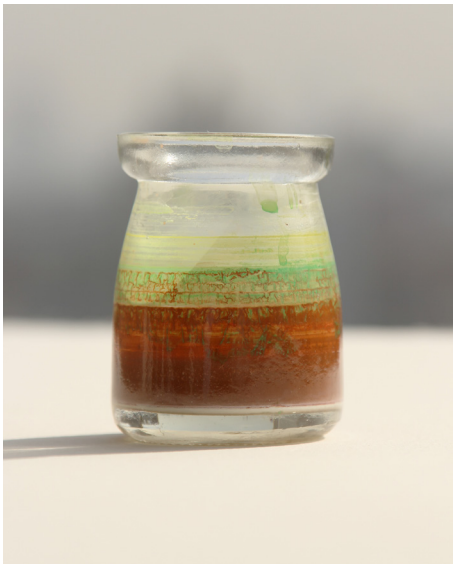
La pratique d'Aude Pariset (née en 1983, vit et travaille à Berlin) oscille entre le numérique et l'artisanal. Elle s'attache à l'absence d'expériences authentiques dans les espaces fictionnalisés de l'industrie *lifestyle*. Dans son travail récent, elle s'imagine en hôte, improvisant sur les codes et conventions de l'hospitalité.

Dans « Exposing: the Guest Rules » (2013), elle se déplaçait de l'espace de la galerie vers l'espace de la vie, qu'elle occupait avec une installation lumineuse faites de spaghetti cuit-saccrochés aux grilles d'une four. Elle réactive cette oeuvre au sein de l'exposition « Inside China », projetant de longues ombres sur les murs et les oeuvres des autres artistes, en un détournement ironique du geste modeste et accueillant d'offrir un plat de pâtes.

Aude Pariset, *Pasta Hostis*, 2014.

WU Hao

Les oeuvres de Wu Hao (né en 1985, vit et travaille à Wuhan) sont comme un enregistrement du temps comprimé. Dans la série des *Watermarks* (2012-2014), l'artiste crée des peintures temporelles en laissant évaporer un mélange de peinture et d'eau dans des récipients de formes et de tailles diverses. Au cours des mois d'évaporation, la peinture acrylique laisse des traces de dégradation qui viennent inscrire des variation s de couleurs et de texture sur les bords des récipients. En installant ces objets en cours de fabrication à Wuhan, Shanghai ou Hong Kong, l'artiste documente de manière atypique l'évolution des conditions extérieures (météo, humidité, température) de ces différentes villes.


Wu Hao, *Watermarks Projects*, 2012-2014.

YU Ji

Centrées sur le processus, les oeuvres de Yu Ji ‘née en 1985, vit et travaille à Shanghai) sont informées par un sens singulier de la temporalité. Dans sa série de sculptures, *Public Spaces*, des cubes de plâtre imparfaitement façonnés à la main forment les unités de base de structures aux dimensionsd’une maquette - copies inexactes de toilettes publiques datant des premières années de la Chine comunniste. Placées sur des socles faits de rebus de bois, ces oeuvres suscitent une prise de conscience en jouant de leur échelle et de leur temporalité.
Au Palais de Tokyo, Yu Ji a conçu une installation au sol, *Silence Practice* (2014), en utilisant ce même type de cubes de plâtre. L’artiste considère le processus d’installation comme une performance, dont les spectateurs découvriront les traces incisives.

Yu Ji, *Silence Practice*, 2014.

ZHAO Yao

Dans ses sculptures, peinture et performances, Zhao Yao (né en 1981, vit et travaille à Pékin) dissocie le quotidien et le spirituel, la vue et le toucher. Ses sculptures évoquent des totems aciens ou futuristes, incarnation des énergies concrètes de rituels inconnus.
Great Performance (2014) est une oeuvre organique suspendue : elle consiste en plusieurs impressions numériques sur toile de cuir artificiel, suspendues telles des peaux, encadrées et doublées de lin, de coton et de fourrure artificielle, qui apparaissent comme les strates successives d’une dissection.

Zhao Yao, *Great Performance n°4*, 2014.

GLOSSAIRE

***Altérité :** En philosophie, caractère, qualité de ce qui est autre, distinct.

***Animisme :** Système de pensée qui considère que la nature est animée et que chaque chose y est gouvernée par une entité spirituelle ou âme.

***Anthropocène :** Le concept d'Anthropocène, actuellement discuté par la communauté scientifique, résulte de la proposition formulée en 2000 par Paul Crutzen, un météorologue néerlandais, de créer une nouvelle époque géologique en raison du fait que l'espèce humaine est aujourd'hui devenue une force géologique. Acter l'entrée dans l'Anthropocène reviendrait à reconnaître la part anthropique - c'est-à-dire résultant de l'intervention humaine - du changement climatique.

***Commissaire d'exposition :** Le commissaire est celui qui conçoit une exposition monographique ou collective, en choisissant le thème et les oeuvres qui la composent.

***Exorcisme :** Pratique religieuse ou magique, comportant certaines formules et certains gestes rituels, destinée à chasser le démon d'un endroit qu'il occupe et, en particulier, du corps d'un possédé.

***L'inconscient :** Domaine de la vie psychique qui échappe à la conscience.
Psychanalyse : structure psychique qui, se distinguant du préconscient et du conscient, constitue le lieu essentiel du refoulement.

***In situ :** « Une œuvre « in situ » est une oeuvre créée spécifiquement pour un lieu. Le concept du travail «in situ», c'est-à-dire une intervention artistique intrinsèquement liée au lieu dans laquelle elle se trouve, est établi rétroactivement par Daniel Buren en 1985. Il parle lui-même « d'instrument pour voir », car paradoxalement, en se limitant à un motif unique, il parvient à un élargissement du champ visuel du spectateur. L'œuvre révèle le lieu et ce lieu même la rend intransportable. Mettant en jeu sa relation à l'environnement, l'œuvre d'art se mesure aussi au lieu où elle s'expose, qu'il soit naturel, urbain ou muséal, comme le signifie l'expression in situ. À partir de la fin des années 60, de nombreux artistes quittent «l'atelier», et investis- sent d'autres lieux, d'autres environnements. Les mouvements les plus marquants furent le Land Art et la pratique de l'in situ. Ces œuvres ne sont pas autonomes, elles existent et s'entendent en fonction de leur (mi)lieu, avec lequel elles sont en interaction et dont elles révèlent le caractère singulier. »
Source : MAC/VAL CQFD 1

***Installation :** « Forgée au XXe siècle pour définir des pratiques artistiques ne correspondant pas aux catégories classiques attribuées aux œuvres d'art (peintures, sculptures...), la notion d'installation recouvre des formes extrêmement variées. L'installation (dispositif, environnement, multimédia, interactivité) permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constituants de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre l'objet et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée. L'expérience de l'œuvre par le spectateur constitue un enjeu déterminant. L'œuvre est un processus, sa perception s'effectue dans la durée d'un déplacement. Engagé dans un parcours, impliqué dans un dispositif, le spectateur participe à la mobilité de l'œuvre. (...) »
Encyclopédie des Nouveaux Média (Centre Pompidou/CNAP/Musée Ludwig/Saint Gervais)

***Intériorité :** Caractère de ce qui est intérieur, propre à la conscience, à l'esprit, à la vie spirituelle.

***Introspection :** Observation, examen, regard attentif sur soi-même.

***Métaphore :** Figure par laquelle, se fondant sur une comparaison implicite, on use, pour désigner quelque chose, d'un terme, d'une expression qui, au sens propre, s'applique à une autre réalité.

* **Montage (d'une exposition) :** Le montage est l'étape consistant à mettre physiquement en place tous les éléments constituant une exposition dans les salles d'exposition. C'est à ce moment que les oeuvres sont installées.

***Performance :** La performance place le corps au centre de l'expression. Forme artistique éphémère, elle établie un rapport unique au temps et à l'espace et utilise le geste pour énoncer un rapport symbolique au monde, à la société. Exécutée face à un public, la performance explore, tout comme le rituel, une forme d'intersubjectivité, d'interaction qui ouvre un potentiel de transformation mutuelle entre le spectateur et le performeur. (...)
La performance comme expression artistique est née au début du XXe siècle avec les recherches des futuristes italiens et la contestation radicale et ironique des artistes Dada. Elle est «ré-inventée» dans les années 50, à la fois par le groupe japonais Gutaï et au Black Moutain College par John Cage, Merce Cunningham et Rauschenberg, tous reconnaissant dans Dada, une source d'inspiration majeure. Depuis, elle n'a plus quitté le devant de la scène artistique, trouvant sans cesse des modalités et des intentions différentes pour produire des formes, des récits, interroger les habitudes, les perceptions et les stéréotypes. Les happenings, le groupe Fluxus en proposeront des modèles. Elle devient une pratique majeure d'un art politique et engagé dans les années 60. Elle devient protéiforme dans les années 90 et 2000.
Source : MAC/VAL CQFD 2

***Subjectivité :** Qualité (inconsciente ou intérieure) de ce qui appartient seulement au sujet pensant.

***Surréalisme :** Terme qui renvoie à la *surréalité*, employé pour la première fois par Appolinaire face à une représentation des ballets russes, pour qualifier un sentiment « *au-delà de la réalité visible* ». Véritable hommage à l'imagination et appel à l'émerveillement, ce mouvement artistique, tant littéraire que visuel, de la première moitié du XX^{e} siècle, valorisant des procédés de création et d'expression libérés du contrôle de la raison (automatisme, rêve, inconscient) et en lutte contre les valeurs reçues. Le surréalisme est issu essentiellement du dadaïsme, un mouvement créé en 1916 par des écrivains et artistes réunis autour de Tristan Tzara. Or, en réaction à l'horreur et à l'absurdité de la Première Guerre mondiale, Dada veut rompre totalement avec les valeurs morales et les codes « bourgeois » de l'époque. C'est un mouvement de remise en question radicale du monde tel qu'il est, qui compte distordre l'ordre établi et les normes du langage.

***Traumatisme :** En psychanalyse, un traumatisme est événement qui est la cause d'une émotion violente qui influe sur la personnalité du sujet et qui entraîne des troubles durables.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERGANTI Alain, *De l'art de l'installation : La spatialité immersive*, éd. L'Harmattan, 2013

- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1954.

- CHRETIEN Jean-Louis, *L'espace intérieur*, Les Editions de Minuit, Paris, 2014.

- DANIELEWSKI Mark Z., *La Maison des feuilles*, Denoël et d'Ailleurs, Paris, 2007.

- DEWEY, John, *L'Art comme expérience* (1934), Gallimard / folio essais, Paris, 2010.

- FILLIOT, Philippe, *Illuminations profanes : art contemporain et spiritualité*, Nouvelles éditions Scala, Paris, 2014.

- JULLIEN François, *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Ldp Biblio Essais, 1993.

- KAFKA Franz, *Le Terrier*, 1923.

- LE BRETON David, *Les passions ordinaires : Anthropologie des émotions*, éd. Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 2004.

- LE BRETON David, *La saveur du Monde, Une anthropologie des sens*, éd. Métailié, 2006.

- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, 1921.

- MALJKOVIC David, *New Reproductions*, Mousse Publishing, 2014.

- MALJKOVIC David, *Sources in the Air*, Les Presses du réel, 2012.

- TCHOUANG-TSEU, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1985.

- WANG Xiaobo, *Le monde futur*, Actes Sud, 20113.

- YAO Pauline, In Production Mode : Contemporary Art in China, Timezone 8, Pékin, 2008.

ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur les programmes éducatifs en vigueur, les formats d'accompagnement CLEF EN MAIN offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement ÉDUCALAB sont quant à eux conçus sur mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com/publics

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€